

L'ALCESTE D'EURIPIDE

CELLES DE QUINAULT ET DE CALSABIGI

LES PARTITIONS

**DE LULLI, DE GLUCK, DE SCHWEIZER, DE GUGLIELMI ET DE HANDEL
SUR CE SUJET**

Alceste, tragédie d'Euripide, a servi de sujet à plusieurs opéras; un de Quinault, mis en musique par Lulli, un autre de Calsabigi, mis en musique par Gluck, un autre de Wieland, mis en musique par Schweizer, et quelques autres. Celui de Gluck, écrit d'abord sur un texte italien pour l'Opéra de Vienne, fut ensuite traduit en français avec quelques modifications pour l'Académie royale de musique de Paris, et enrichi par Gluck de plusieurs morceaux importants. Aucune de ces œuvres lyriques ne ressemble complètement à la tragédie grecque; il n'est peut-être pas inutile, au moment de la remise en scène de l'œuvre monumentale de Gluck, d'examiner la pièce originale antique d'où les pièces modernes furent tirées.

La tragédie d'Euripide choquerait aujourd'hui les mœurs, les idées et les sentiments de tous les peuples civilisés. En la lisant peu attentivement, on conçoit presque qu'un professeur de rhétorique ait osé dire à ses élèves : « C'est une farce de Bobèche ! » tant les mœurs ont changé d'une part, et tant l'éducation littéraire de l'autre, celle des Français surtout, a pris

à tâche de faire détester le naturel et la vérité. On devrait pourtant se dire que les Athéniens n'étaient ni des barbares ni des sots, et trouver au moins improbable qu'ils aient en littérature admiré et applaudi des monstruosités et des impertinences.

D'Euripide comme de Shakspeare, nous exigerions volontiers qu'ils eussent tenu compte de nos habitudes, de nos croyances religieuses même, de nos préjugés, de nos vices nouveaux, et il nous faut tout au moins un grand effort de probité littéraire et de bon sens pour reconnaître qu'un poète grec vivant à Athènes il y a deux mille ans, et écrivant pour un peuple dont nous ne connaissons bien ni la langue ni la religion, n'a pas dû se proposer d'obtenir le suffrage des Parisiens de l'an 1861. Ceci n'est que pour le fond de la question. Ne peut-on dire encore que les grands poètes grecs qui se sont servis de la langue la plus harmonieuse peut-être que les hommes aient jamais parlée sont fatalement et inévitablement défigurés par d'infidèles traducteurs incapables de les comprendre fort souvent, et qui se trouvent toujours dans l'impossibilité de faire passer l'harmonie du style, les images et les pensées même de l'original, dans nos langues modernes, si peu colorées et d'une pruderie si inconciliable avec l'expression vraie de certains sentiments? Les poètes latins sont à peu près dans le même cas. Qui oserait aujourd'hui, s'il le pouvait, traduire fidèlement en français ces touchantes et naïves paroles de la Didon de Virgile :

*Si quis mihi parvulus aulæ
Luderet Æneas, qui te tamen ore referret;*

une telle traduction ferait rire. *Un petit Énée*, dirait-on, *un petit Énée jouant dans ma cour* ! A quoi joue-t-il, au cerceau, à la toupie ? Ce qu'il y a de plaisant, c'est que dans un certain monde littéraire on croit sincèrement connaître les poèmes antiques par nos traductions et imitations modernes, et l'on éton-

nerait fort beaucoup de gens en leur prouvant que Bitaubé ne donne pas plus une idée d'Homère que l'abbé Delille n'en donne une de Virgile, et que Racine des tragiques grecs.

Ces réserves faites contre les traducteurs, qui sont nécessairement les plus perfides gens du monde, voyons ce que le Père Brumoy nous laisse entrevoir de l'*Alceste* d'Euripide, ou du moins de l'enchaînement de scènes, à peu près dépourvu de ce que nous appelons aujourd'hui l'action, et qui constitue cette tragédie.

Admète, roi de Phères en Thessalie, était sur le point de mourir, quand Apollon, qui, exilé du ciel par le courroux de Jupiter, avait été pendant le temps de sa disgrâce berger chez Admète, trompe les Parques et déroche le jeune roi à leurs coups. Les déesses pourtant ne consentent à laisser la vie à Admète que si une autre victime leur est livrée. Il faut que quelqu'un consente à mourir à sa place. Personne n'y ayant consenti, la reine s'offre à la mort pour son époux. D'un débat assez vif qui s'élève à ce sujet dès le début de la pièce entre Apollon et Orcus (le génie de la mort), il résulte que le dévouement de la reine est déjà connu et accepté d'Admète lui-même. Il aime Alceste avec passion, mais il aime la vie davantage, et se laisse, quoiqu'à regret, sauver à ce prix. Douleur profonde de tous les personnages, deuil général, cris déchirants des enfants d'Alceste, lamentations du peuple, terreurs et désespoir de la jeune reine qui s'est dévouée, mais qui tremble devant l'accomplissement de son sacrifice. Scène touchante dans laquelle la reine mourante conjure Admète éploré de lui rester fidèle et de ne pas conduire une nouvelle épouse à l'autel de l'hymen. Admète s'y engage, et la reine consolée s'éteint entre ses bras. On prépare la cérémonie funèbre, on apporte les ornements et les dons qui doivent être déposés avec Alceste dans le tombeau. C'est alors que survient le vieux Phérès, père d'Admète, et que se déroule une scène abominable selon nos idées et nos mœurs, mais qui n'en est pas moins évidemment

sublime. Je laisse au traducteur la responsabilité de sa traduction.

PHÉRÈS.

« J'entre dans vos peines, mon fils. La perte que vous avez faite est considérable, on ne peut en disconvenir. Vous perdez une épouse accomplie; mais enfin, quelque accablant que soit le poids de votre malheur, il faut le supporter. Recevez de ma main ces vêtements précieux pour les mettre dans la tombe. On ne saurait trop honorer une épouse qui a bien voulu s'immoler pour vous. C'est à elle que je dois le bonheur *de m'avoir* (le traducteur veut dire *d'avoir*) conservé un fils. C'est elle qui n'a pu souffrir qu'un père au désespoir trainât sa vieillesse dans le deuil.

.

ADMÈTE.

« Je ne vous ai point appelé à ces funérailles, et, pour ne vous rien celer, votre présence en ces lieux ne m'est point agréable. Rempportez ces vêtements, jamais ils ne seront mis sur le corps d'Alceste. Je saurai bien faire en sorte qu'elle se passe de vos dons dans le tombeau. Vous m'avez vu sur le point de mourir. C'était le temps de pleurer. Que faisiez-vous alors? Vous sied-il à présent de verser des larmes, après avoir fui le danger qui me menaçait, après avoir laissé mourir Alceste à la fleur de l'âge, tandis que vous êtes courbé sous le poids des années? Non, je ne suis plus votre fils et je ne vous reconnais point pour mon père.

.

« Il faut que vous soyez le plus lâche des hommes, puisque, arrivé au terme de la carrière, vous n'avez eu ni la volonté ni le courage de mourir pour un fils, puisque enfin vous n'avez pas eu honte de laisser remplir ce devoir à une étrangère. . .

.

PHÉRÈS.

« Mon fils, à qui s'adresse ce discours hautain? Pensez-vous.

parler à quelque esclave de Lydie ou de Phrygie?... Quand la nature et la Grèce ont-elles imposé aux pères la loi de mourir pour leurs enfants? Vous m'accusez de lâcheté; et toutefois, lâche vous-même, vous n'avez pas rougi d'employer tous vos efforts pour prolonger vos jours au delà du terme fatal en sacrifiant votre épouse. L'heureux artifice pour éluder maintenant le trépas, que celui de persuader à son épouse qu'elle doit mourir pour son époux ! »

.

Puis un dialogue rapide, précipité, où les interlocuteurs s'accablent de mots atroces comme ceux-ci.

ADMÈTE.

« La vieillesse a perdu toute honte.

PHÉRÈS.

« Épousez plusieurs femmes pour multiplier vos années!

.

ADMÈTE.

« Allez, vous et votre indigne femme, allez traîner une misérable vieillesse sans enfants, quoique je vive encore; voilà le prix de votre lâcheté. Je ne veux plus rien de commun avec vous, pas même la demeure, et que ne puis-je avec bienséance vous interdire votre palais! Je ne rougirais pas de le faire en public. »

On ne peut lire cela sans frémir. Shakspeare n'est pas allé plus loin. Ces deux poètes semblent avoir connu des replis inexplorés du cœur humain, sombres cavernes dont les esprits ordinaires n'osent sonder la noire profondeur, où seul le génie aux prunelles ardentes pénètre sans crainte, pour en ressortir traînant au grand jour des monstres invraisemblables. Invraisemblables, et trop réels! car où sont les hommes qui refuseront le sacrifice de la femme même la plus aimée se dévouant pour leur conserver la vie? Ils existent, sans doute; mais à coup sûr ils sont aussi rares que les femmes capables d'un pareil dévouement. Chacun de nous peut dire : Il me semble que je suis de

ceux-là. Mais le poète philosophe répondra : Hélas ! vous vous trompez peut-être ; vous aimeriez mieux gémir que mourir.

Phérès a raison : *Chacun est ici-bas pour soi. La lumière du jour vous est précieuse et douce, pensez-vous qu'elle me le soit moins ?* Molière, vingt siècles plus tard, a fait dire à l'un de ses plus honnêtes personnages parlant de son corps : « Guenille si l'on veut, ma guenille m'est chère. » Et la Fontaine a dit presque dans les mêmes termes que l'Admète d'Euripide :

Le plus semblable aux morts meurt le plus à regret.

Au milieu de ces scènes terribles, où le cœur du jeune roi se montre exaspéré par la douleur jusqu'à l'impiété parricide, survient un étranger. « O habitants de Phères, dit-il, trouverai-je Admète dans ce palais ? » C'est Hercule, ce chevalier errant de l'antiquité. Il va, obéissant à un ordre d'Eurystée, roi de Tyrinthe, enlever à Diomède, fils de Mars, ses chevaux anthropophages, que Diomède lui seul a pu dompter jusqu'à ce jour. En passant à Phères pour remplir cette dangereuse mission, le vaillant fils d'Alcmène veut voir son ami. Admète s'avance et l'invite à entrer dans son palais. Mais l'air consterné du jeune roi étonne Hercule et l'arrête sur le seuil hospitalier. « Quel malheur t'a frappé ? as-tu perdu ton père ? — Non. — Ton fils ? — Non. — Alceste ? Je sais qu'elle s'est engagée à mourir pour toi... » Admète dissimule encore et assure à Hercule que la femme qu'on pleure est une étrangère élevée dans le palais. Il craint, en avouant la vérité, que son ami ne refuse l'hospitalité qui lui est offerte dans cette demeure désolée. Et ce serait pour lui un nouveau malheur. Hercule entre enfin, se laisse conduire dans l'appartement qui lui est destiné, où les esclaves lui préparent un festin somptueux. Et le roi ajoute ces mots touchants : « Fermez le vestibule du milieu. Ce serait une indécence de troubler un festin par des cris et des larmes. Il faut épargner aux yeux et aux oreilles de l'hôte que nous recevons

le triste appareil des funérailles. » Hercule, rassuré tant bien que mal, se met à table, se couronne de myrte, mange, boit, s'enivre un peu, fait retentir le palais de ses chants, jusqu'au moment où, frappé de la stupeur des esclaves qui le servent, il les interpelle et apprend enfin la vérité. « Alceste est morte ! Dieux ! et comment dans cette situation avez-vous eu le moindre égard à l'hospitalité ? » (Shakspeare fait dire aussi par Cassius à Brutus qu'il vient d'insulter : Porcia est morte ! et tu ne m'as pas tué !)

HERCULE.

« Alceste n'est plus. Cependant, malheureux, j'ai fait éclater ma joie dans un festin ; j'ai couronné ma tête de fleurs dans la maison d'un ami désespéré. C'est toi qui es coupable de ce crime. Que ne me découvrais-tu ce funeste mystère ? Où est le tombeau ? Parle. Quelle route dois-je suivre ?

L'OFFICIER.

« Celle qui conduit à Larisse. A l'issue du faubourg, le tombeau s'offrira d'abord à vos yeux. »

Hercule alors se rend au tombeau royal, se place auprès en embuscade, s'élance sur Oreus, au moment où il vient pour boire le sang des victimes, et malgré ses efforts le contraint à lui rendre Alceste vivante. Revenu avec elle au palais, il la présente voilée à Admète. « Tu vois cette femme, lui dit-il, je te la confie et j'attends de ton amitié que tu la gardes jusqu'à ce qu'après avoir tué Diomède et enlevé ses coursiers je revienne triomphant. »

Admète le conjure de ne pas exiger ce service, la vue seule d'une femme lui rappelant Alceste lui déchirerait le cœur.

L'insistance d'Hercule devient telle, qu'Admète n'ose refuser sa demande et tend la main à la femme voilée. Hercule satisfait lève aussitôt le voile qui cache les traits de l'inconnue, et Admète éperdu reconnaît Alceste. Mais pourquoi reste-t-elle immobile et sans voix ? Dévouée aux divinités infernales, il faut qu'elle soit purifiée, et ce n'est que dans trois jours qu'elle

sera complètement rendue à la tendresse de son heureux époux. Des réjouissances publiques sont ordonnées; Hercule part pour son périlleux voyage, et la tragédie finit par cette moralité du chœur :

« Que les dieux font jouer des ressorts extraordinaires pour parvenir aux fins qu'ils se proposent ! C'est par leur secrète puissance que les grands événements qu'ils ménagent semblent éclore contre l'attente des mortels. Tel est le prodige qui fait notre admiration et notre joie. »

Nos charpentiers ou charpenteurs de drames sont autrement forts qu'Euripide, et on le voit par cette rapide analyse du poëme grec, l'*Alceste* ressemble si peu à leurs pièces, qu'ils ont raison de dire : « Il n'y a pas de pièce là-dedans. »

Voyons maintenant ce que cette donnée du dévouement conjugal est devenue entre les mains de Quinault, qui ne fut pas non plus, on le sait, un très-habile charpentier.

L'opéra débute, comme la plupart des ouvrages de ce temps composés pour l'Académie royale de musique, par un prologue. Dans ce prologue, les nymphes de la Seine, de la Marne et des Tuileries expriment leur désir de voir revenir le roi et font des reproches à la Gloire de le retenir si longtemps.

Tout languit avec moi dans ces lieux pleins d'appas.
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ?
Serai-je toujours languissante
Dans une si cruelle attente ?

Quand les nymphes de la Seine, de la Marne et des Tuileries, les Plaisirs et la Gloire, les naïades et les hamadryades françaises ont chanté assez de fadeurs, la pièce commence.

Alceste vient d'épouser Admète. Deux prétendants évincés brûlent pour elle : ce sont Hercule et Lycomède, frère de Thétis, et roi de l'île de Scyros. Sous prétexte de la faire assister à une fête nautique, Lycomède invite Alceste à venir sur un de ses vaisseaux. A peine l'imprudente princesse, qui ne s'est pas fait accompagner par son mari, y est-elle montée, que le per-

fide Lycomède lève l'ancre, et, aidé par sa sœur Thétis qui lui envoie des vents favorables, il conduit Alceste à Scyros. Le rapt est consommé. Les deux rivaux de Lycomède se mettent aussitôt à la poursuite du ravisseur. Hercule et Admète arrivent à Scyros, assiègent la ville, en enfoncent les portes, mettent tout à feu et à sang en chantant :

Donnons, donnons, donnons de toutes parts.
Que chacun à l'envi combatte,
Que l'on abatte
Les tours et les remparts.

Alceste est reprise, et probablement Lycomède est tué, car on n'entend plus parler de lui. Mais, dans le combat, Admète est grièvement blessé, il va mourir si quelqu'un ne meurt volontairement à sa place. Le théâtre représente un grand monument élevé par les arts. Un autel *vide* paraît au milieu pour servir à porter l'image de la personne qui s'immolera pour Admète. Cette personne ne se présente pas ; alors Alceste se dévoue. L'autel s'ouvre et l'on voit sortir l'image d'Alceste qui se perce le sein. La voilà descendue aux sombres bords. Désolation générale. Hercule, qui allait partir pour *vaincre un tyran* quelconque, se ravise alors et tient à Admète cet étrange langage :

J'aime Alceste; il est temps de ne m'en plus défendre;
Elle meurt; ton amour n'a plus rien à prétendre.
Admète, cède-moi la beauté que tu perds;
Au palais de Pluton j'entreprends de descendre :
J'irai jusqu'au fond des enfers
Forcer la mort à me la rendre.

Admète consent à cette étrange transaction et répond à Hercule :

Qu'elle vive pour vous avec tous ses appas,
Admète est trop heureux pourvu qu'Alceste vive.

Le grand Alcide arrive au bord du Styx. Il y trouve Caron repoussant à grand coups d'aviron les misérables ombres qui n'ont pas de quoi payer leur passage.

UNE OMBRE qui n'a pas d'argent.

Hélas! Caron, hélas! hélas!

CARON.

Crie hélas! tant que tu voudras;
Rien pour rien en tous lieux est une loi suivie;
Les mains vides sont sans appas,
Et ce n'est point assez de payer dans la vie,
Il faut encor payer au delà du trépas.

Hercule s'élance dans la barque, qui craque sous son poids et fait eau de toutes parts. Il parvient néanmoins sur l'autre bord. Arrivé près du palais de Pluton, Alecton donne l'alarme. Pluton furieux s'écrie :

Qu'on arrête ce téméraire;
Armez-vous, amis, armez-vous.
Qu'on déchaîne Cerbère,
Courez tous, courez tous.

On entend aboyer Cerbère.

Mais Proserpine est touchée de l'amour d'Alcide pour Alceste, et décide Pluton à la lui rendre.

Il faut que l'amour extrême
Soit plus fort
Que la mort,

Alceste, revenue sur la terre, pleure en apprenant qu'elle est devenue la propriété de son libérateur. Admète, de son côté, n'est pas gai. Hercule s'aperçoit de toutes ces tristesses.

Vous détournez les yeux! je vous trouve insensible!

ALCESTE.

Je fais ce qui m'est possible
Pour ne regarder que vous.

Ceci ne fait pas le compte d'Hercule; mais comme après tout ce demi-dieu est un brave homme, il fait un effort sur lui-même, et, remettant Alceste à son époux, il lui chante:

Non, vous ne devez pas croire
Qu'un vainqueur des tyrans soit tyran à son tour.

Sur l'enfer, sur la mort j'emporte la victoire;
 Il ne manque plus à ma gloire
 Que de triompher de l'Amour.

Et voilà pourquoi ce curieux opéra s'appelle *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*. On trouve encore dans cette tragédie lyrique beaucoup d'autres personnages que je n'ai pas désignés. Il y a, entre autres, une petite drôlesse de quinze ans, suivante d'Alceste, aimée de Lycas et de Straton, confidents d'Hercule et de Lycomède, et qui débite des moralités de cette force quand ses deux amoureux la pressent de faire un choix entre eux :

Je n'ai point de choix à faire :
 Parlons d'aimer et de plaire,
 Et vivons toujours en paix.
 L'hymen détruit la tendresse
 Il rend l'amour sans attrait :
 Voulez-vous aimer sans cesse ?
 Amants, n'épousez jamais.

Boileau, convenons-en, n'avait pas grand tort de fustiger cette poésie de confiseur et de perruquier :

Et tous ces lieux communs de morale lubrique
 Que Lulli réchauffa des sons de sa musique.

Seulement il aurait dû dire : que Lulli *refroidit*, car rien de glacial, de languissant, de plat, de misérable comme les sons de cette musique à la fois vieillote et enfantine.

L'excellent chanteur Alizard a fait entendre plusieurs fois dans les concerts, et non sans succès, la scène de Caron avec les ombres.

Le rythme donne à ce morceau une certaine rondeur bouffonne qui plaisait au public et qu'on applaudissait en riant, sans savoir précisément si l'on riait des paroles ou de la musique. L'expression de la partie de chant est vraie, et le thème :

Il faut passer tôt ou tard,
 Il faut passer dans ma barque.

convient on ne peut mieux au caractère d'un Caron demi-grotesque tel que celui de Quinault.

Au reste, si l'on veut avoir aujourd'hui une idée assez juste du style musical de Lulli, on le peut en écoutant au Théâtre-Français les morceaux qu'il écrivit pour les comédies de Molière, et sa musique d'*Alceste* a la couleur, le ton et toutes les allures de celle du *Bourgeois gentilhomme*.

Il n'avait que de très-rares idées et appliquait à tous les genres le seul procédé de composition qu'il connût. Cela devait être chez les musiciens de l'enfance de l'art, et c'est ainsi que Palestrina, dans un genre essentiellement différent, composa des chansons de table semblables à ses messes, et que tant d'autres ont fait des messes semblables à des chansons de table.

Une opinion assez répandue attribue la monotonie des œuvres des très-anciens compositeurs au peu de ressources dont ils disposaient; on dit : « Les instruments dont nous nous servons n'étaient pas inventés. » C'est une erreur évidente; Palestrina n'écrivait que pour des voix, et les chanteurs de son époque étaient probablement fort capables d'exécuter autre chose que des contre-points à cinq ou six parties. Quant aux instrumentistes, bien qu'ils fussent, au temps de Lulli, peu exercés et d'une infériorité incontestable relativement aux nôtres, un compositeur moderne de talent pourrait tirer un assez grand parti de ceux qu'il avait à ses ordres. Il ne faut pas attribuer une telle importance aux moyens matériels de l'art des sons. Une sonate de Beethoven, exécutée sur une épipette, n'en restera pas moins une merveille d'inspiration, quand tant d'autres que je pourrais citer, exécutées sur le plus magnifique des pianos d'Érard ou de Broadwood, demeureront des non-sens et des platitudes.

Les arts enfants ne connaissent pas tous les mots de leur langue, et une foule de préjugés dont ils sont fort lents à se débarrasser les empêchent d'ailleurs de les apprendre. Qu'un

homme doué d'un vrai génie, de cette réunion de facultés qui comporte nécessairement, avec la puissance créatrice, le bon sens à sa plus haute expression, la force, l'esprit, le courage et un certain mépris des jugements de la foule, paraisse à ces époques crépusculaires, et, en dépit de tous les obstacles, il fait faire à l'art spécial auquel il s'est voué, un mouvement subit de progression, s'il ne peut à lui seul opérer son émancipation complète. Tel fut Gluck, dont nous allons étudier la grande œuvre.

Nous avons vu ce que l'*Alceste* d'Euripide était devenue entre les mains de Quinault et l'étrange poésie

Que Lulli refroidit des sons de sa musique.

Plus tard, un homme qui n'était pas, comme le musicien florentin, *écuyer, conseiller, secrétaire du roi maison couronne de France et de ses finances*, pas même *surintendant de la musique* d'une majesté quelconque, mais qui avait une puissante intelligence, un cœur chaud plein de l'amour du beau, et un esprit hardi, Gluck enfin jeta les yeux sur l'*Alceste* d'Euripide et la choisit pour texte d'un opéra. Il comptait écrire cet ouvrage d'un style tel, que ce fût le point de départ d'une révolution radicale dans la musique dramatique. Gluck vivait alors à Vienne, après avoir fait un long séjour en Italie. Et c'est pendant ce voyage qu'il avait pris en si profond mépris le système de composition musicale, seul alors en usage dans les théâtres, qui choquait à la fois le bon sens et les plus nobles instincts du cœur humain, d'après lequel un opéra devait être en général un prétexte pour faire briller des chanteurs venant sur la scène *jouer du larynx* comme dans un concert les virtuoses y viennent jouer de la clarinette ou du hautbois.

Il vit que l'art musical possédait une puissance bien autrement grande que celle de chatouiller l'oreille par d'agréables vocalisations, et il se demanda pourquoi cette puissance expres-

sive, qu'on ne pouvait méconnaître dans la mélodie, dans l'harmonie et aussi dans l'instrumentation, ne serait pas employée à produire des œuvres raisonnables, émouvantes, dignes enfin de l'intérêt d'un auditoire sérieux et des gens de goût. Sans exclure la sensation, il voulut que la part fût faite au sentiment; sans considérer la poésie comme l'objet principal de l'opéra, il pensa qu'elle devait être unie à la musique, de telle sorte qu'il ne pût résulter de cette union qu'un seul tout dont la force expressive serait incomparablement plus grande que celle de l'un ou de l'autre art pris isolément. Un poète italien qui se trouvait alors à Vienne et avec lequel il eut de fréquents entretiens à ce sujet, entrant avec chaleur et conviction dans ses vues, l'aida à faire le plan de cette indispensable réforme et devint, comme nous le verrons, son intelligent collaborateur.

Il ne faut pas croire pourtant que Gluck se soit avisé tout d'un coup pour *Alceste* d'introduire sur la scène la musique expressive et dramatique. *Orfeo*, qui précéda *Alceste*, prouve le contraire. Depuis longtemps d'ailleurs il avait préludé à cette hardiesse; son instinct l'y poussait, et déjà, en maint endroit de ses partitions italiennes, écrites en Italie pour des Italiens, il avait osé produire des morceaux du style le plus sévère, le plus expressif et le plus noblement beau. La preuve qu'ils méritent ces éloges, c'est que plus tard il les a lui-même trouvés dignes de prendre place dans ses plus illustres partitions françaises, pour lesquelles on croit à tort qu'ils furent écrits, tant ils ont été adaptés avec soin à de nouvelles scènes et mis en œuvre avec sagacité.

L'air de *Telemaco* : « *Umbra mesta del padre* » dans l'opéra italien de ce nom, a été transformé en un duo aujourd'hui fameux de l'*Armide* : « Esprits de haine et de rage. » On peut citer encore parmi les morceaux de cette partition italienne, qu'il a en quelque sorte dépouillée au bénéfice de ses opéras français, un air d'*Ulysse* qui sert de thème à l'intro-

duction instrumentale de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* ; un autre air de *Télémaque*, dont une grande partie se retrouve dans celui d'Oreste d'*Iphigénie en Tauride* : « Dieux qui me poursuivez ; » la scène tout entière de Circé évoquant les esprits infernaux pour changer en bêtes les compagnons d'Ulysse, qui est devenue celle de la Haine dans *Armide* ; le grand air de Circé, dont l'auteur a fait, en en développant un peu l'orchestration, l'air en *la* au quatrième acte d'*Iphigénie en Tauride* : « Je t'implore et je tremble ; » l'ouverture, qu'il a seulement enrichie d'un thème épisodique, pour la faire précéder l'opéra d'*Armide*. On se prend à regretter qu'il n'ait pas complété le pillage de *Telemaco*, en employant quelque part l'adorable air de la nymphe Asteria :

Ah! l'ho presente ognor,

une merveille. L'expression des regrets d'un amour dédaigné est telle dans cette élégie, que jamais, depuis lors, chez aucun maître, ni chez Gluck lui-même, elle ne revêtit une forme aussi belle et n'emprunta à un cœur brisé des accents aussi mélodieusement douloureux.

Enfin, pour terminer la liste des emprunts que Gluck a faits à ses partitions italiennes, et où nous trouvons la preuve évidente qu'il avait écrit de la musique *dramatique* bien longtemps avant de produire *Alceste*, citons encore l'air immortel : « O malheureuse Iphigénie » de l'*Iphigénie en Tauride*, tiré tout entier de son opéra italien de *Tito* ; le charmant chœur de l'*Alceste* française : « Parez vos fronts de fleurs nouvelles ; » le chœur final d'*Iphigénie en Tauride* : « Les dieux longtemps en courroux, » tirés l'un et l'autre de la partition d'*Elena e Paride*.

Le choix du sujet qu'il voulait traiter dans un nouvel opéra étant tombé sur l'*Alceste* d'Euripide, Calsabigi, alors poète de la cour de Marie-Thérèse, et qui comprenait bien le génie et les intentions de Gluck, se mit à l'œuvre. Il élagua prudem-

ment du poëme grec tout ce que nous appelons aujourd'hui des défauts, et sut en faire jaillir des situations nouvelles fort dramatiques et on ne peut plus favorables, il faut en convenir, aux grands développements d'un opéra. Il supprima seulement, et il eut grand tort, je le crois, le personnage d'Hercule, dont il était possible de tirer un si heureux parti. Au début de l'action, dans son poëme, le peuple thessalien est assemblé devant le palais de Phérès, attendant des nouvelles de la santé d'Admète, gravement malade. Un héraut annonce à la foule consternée que le roi touche à ses derniers moments. La reine paraît suivie de ses enfants, et invite le peuple à se rendre avec elle au temple d'Apollon pour implorer ce dieu en faveur d'Admète.

La décoration change et la cérémonie religieuse commence dans le temple. Le prêtre consulte les entrailles des victimes, et, saisi de terreur, annonce que le dieu va parler. Tous se prosternent, et au milieu d'un silence solennel la voix de l'oracle fait entendre ces mots :

. Il re morrà s'altro per lui non more.

Le roi doit mourir aujourd'hui.
Si quelque autre au trépas ne se livre pour lui.

Le prêtre interroge la foule consternée : « Qui de vous à la mort veut s'offrir ? Personne ne répond !... Votre roi va mourir ! » Le peuple se disperse en tumulte et laisse la malheureuse reine à demi évanouie au pied de l'autel. Mais Admète ne mourra pas ; Alceste, dans un mouvement sublime de tendresse héroïque, s'approche de la statue d'Apollon et jure solennellement de donner sa vie pour son époux. Le prêtre rentre annoncer à Alceste que son sacrifice est accepté, et qu'à la fin du jour les ministres du dieu des morts viendront l'attendre aux portes de l'enfer. Cet acte est rempli de mouvement et excite de vives émotions. Au second, toute la ville de Phères est dans l'ivresse, Admète est rétabli ; nous le voyons, plein de joie, rece-

voir les félicitations de ses amis. Mais Alceste ne paraît pas, et le roi s'inquiète de son absence. Elle est au temple, dit-on, elle est allée remercier les dieux du rétablissement du roi. Alceste revient, et malgré tous ses efforts, loin de partager l'allégresse publique, elle laisse échapper de douloureux sanglots. Admète la supplie et lui ordonne enfin de faire connaître la cause de ses larmes, et la malheureuse femme avoue la vérité. Désespoir du roi, qui refuse d'accepter cet affreux sacrifice; il jure que si Alceste s'obstine à l'accomplir, il n'en mourra pas moins.

Cependant l'heure approche; Alceste a pu échapper à la surveillance du roi et s'est rendue à l'entrée du Tartare : « Que veux-tu? lui crient des voix invisibles. Le moment n'est pas encore venu; attends que le jour ait fait place aux ténèbres; tu n'attendras pas longtemps. » A ces étranges et lugubres accents, aux sombres lueurs qui s'échappent de l'ancre infernal, Alceste sent la raison l'abandonner; elle court éperdue autour de l'autel de la mort, chancelante, à demi folle de terreur, et pourtant elle persiste dans son dessein. Admète accourt et redouble de supplications pour l'empêcher de l'exécuter. Pendant ce déchirant débat l'heure est venue; une divinité infernale, sortant de l'abîme, vient s'abattre sur l'autel de la Mort, du haut duquel elle somme la reine de tenir sa promesse.

Du bord du Styx Caron, le funèbre nocher, appelle Alceste en sonnant à trois reprises de sa conque aux sons rauques et cavernueux. Le dieu des enfers laisse pourtant encore un refuge à Alceste contre sa terrible résolution; il peut la relever de son vœu; mais si elle le révoque Admète à l'instant mourra. « Qu'il vive! s'écrie-t-elle, et des enfers montrez-moi le chemin! » Aussitôt, malgré les cris d'Admète, une troupe de démons vient saisir la reine et l'entraîne au Tartare. Dans le drame de Calsabigi, Apollon, bientôt après, apparaissait dans un nuage et rendait Alceste vivante à son époux. Dans la pièce française, ce dénouement avait été d'abord conservé; quelques années après la première représentation, le bailli Durollet, auteur de la tra-

duction de l'*Alceste* italienne, crut devoir faire brusquement intervenir Hercule ; et c'est lui maintenant qui descend aux enfers et en ramène Alceste. Apollon n'en paraît pas moins, mais seulement pour féliciter le héros de sa belle action et lui annoncer que sa place est déjà marquée au rang des dieux.

On le voit, Calsabigi s'est conformé aux exigences du goût et des mœurs modernes dans l'arrangement de son drame ; il y a un nœud, une action, on y trouve les surprises voulues. Admète, loin d'accepter le dévouement de la reine, tombe dans le désespoir quand il en est instruit. La scène du temple, qui ne se trouve pas et ne pouvait se trouver dans Euripide, est d'une saisissante majesté. Le caractère d'Alceste, au cœur noble mais non intrépide, qui tremble devant l'accomplissement d'un vœu qu'elle ne remplit pas moins, est bien soutenu. Les réjouissances publiques après le rétablissement du roi forment le contraste le plus dramatique avec la douleur de la reine, obligée d'y assister et qui ne peut contenir ses larmes.

Mais, quoi qu'en ait dit Gluck dans son épître dédicatoire adressée à l'archiduc Léopold, grand-duc de Toscane, il y a dans le poème d'*Alceste* peu de variété. Les accents de douleur, d'effroi, de désespoir s'y succèdent presque continuellement, et il est impossible que le public n'en soit pas promptement fatigué. De là les reproches qu'on fit à la musique de Gluck à Vienne et à Paris, reproches que la pièce seule méritait. On ne saurait au contraire assez admirer la richesse d'idées, l'inspiration constante, la véhémence des accents avec lesquelles, d'un bout à l'autre de sa partition, Gluck a su combattre, autant qu'il était possible, cette fâcheuse monotonie.

Nous avons, il y a plus de vingt ans, examiné déjà avec quelques détails le système de Gluck et l'exposé qu'il en fait dans l'épître dédicatoire qui sert de préface à l'*Alceste* italienne. On nous permettra d'y revenir en y ajoutant quelques observations nouvelles.

« Lorsque j'entrepris, dit-il, de mettre en musique l'opéra

d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles en avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule; je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours.

« Je me suis bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue, pour lui faire attendre la fin d'une ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire une cadence. Je n'ai pas cru devoir passer rapidement sur la seconde partie d'un air, bien qu'elle fût la plus passionnée et la plus importante, et finir l'air quand le sens ne finit pas, pour donner facilité au chanteur de faire voir qu'il peut varier capricieusement un passage de diverses manières; en somme, j'ai tenté de bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps réclamaient en vain le bon sens et la raison.

« J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et leur en indiquer le sujet; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt ou de passion, et qu'il fallait éviter de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, ne pas tronquer à contre-sens la période et ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène. J'ai cru encore

que mon travail devait avoir surtout pour but de chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet. »

Cette profession de foi nous paraît admirable, en général, de franchise et de raison; les points de doctrine qui en forment le fond, et dont on a fait depuis quelques années un abus si monstrueux et si ridicule, sont basés sur des raisonnements fort justes et sur un profond sentiment de la vraie musique dramatique. A part quelques-uns que nous signalerons tout à l'heure, ces principes sont d'une telle excellence, qu'ils ont été en grande partie suivis par la plupart des grands compositeurs de toutes les nations. Maintenant Gluck, en promulguant cette théorie dont le moindre sentiment de l'art et même le simple bon sens démontraient à son époque la nécessité, n'en a-t-il pas un peu exagéré en quelques endroits les conséquences? C'est ce qu'on méconnaîtra difficilement après un examen impartial, et lui-même dans ses ouvrages ne l'a pas appliquée avec une rigoureuse exactitude. Ainsi, dans l'*Alceste* italienne, on trouve des récitatifs accompagnés seulement de la basse chiffrée et probablement par les accords du cembalo (clavecin), comme il était d'usage alors dans les théâtres italiens. Il résulte pourtant de cette sorte d'accompagnement et de ce genre de récitation vocale une *disparate fort tranchée* entre le récitatif et l'air.

Plusieurs de ses airs sont précédés d'un assez long solo instrumental; il faut bien alors que le chanteur garde le silence et *attende la fin de la ritournelle*. En outre, il emploie fréquemment une forme d'airs qu'il aurait dû proscrire dans sa théorie sur la musique dramatique. Je veux parler des airs à reprises dont chaque partie se dit deux fois sans que cette ré-

pétition soit en rien motivée et comme si le public avait demandé *bis*. Tel est l'air d'Alceste :

Je n'ai jamais chéri la vie
Que pour le prouver mon amour;
Ah ! pour te conserver le jour,
Qu'elle me soit cent fois ravie !

Pourquoi, lorsque la mélodie est arrivée à la cadence sur le ton de la dominante, recommencer sans le moindre changement ni dans la partie vocale ni dans l'orchestre :

Je n'ai jamais chéri la vie, etc.?

A coup sûr le sens dramatique est choqué d'une pareille répétition, et si quelqu'un a dû s'abstenir de cette faute contre le naturel et la vraisemblance, c'est Gluck. Pourtant il l'a commise dans presque tous ses ouvrages. On n'en trouve pas d'exemples dans la musique moderne, et les compositeurs qui succédèrent à Gluck se sont montrés sous ce rapport plus sévères que lui.

Maintenant, quand il dit que la musique d'un drame lyrique n'a d'autre but que d'ajouter à la poésie ce qu'ajoute le coloris au dessin, je crois qu'il se trompe essentiellement. La tâche du compositeur dans un opéra est, ce me semble, d'une bien autre importance. Son œuvre contient à la fois le dessin et le coloris, et, pour continuer la comparaison de Gluck, les paroles sont le *sujet* du tableau, à peine quelque chose de plus. L'expression n'est pas le seul but de la musique dramatique; il serait aussi maladroit que pédantesque de dédaigner le plaisir purement sensuel que nous trouvons à certains effets de mélodie, d'harmonie, de rythme ou d'instrumentation, indépendamment de tous leurs rapports avec la peinture des sentiments et des passions du drame. Et, de plus, voulût-on même priver l'auditeur de cette source de jouissances et ne pas lui permettre de raviver son attention en la détournant un instant de son objet principal, il y aurait encore à citer un bon nombre de cas où le

compositeur est appelé à soutenir seul l'intérêt de l'œuvre lyrique. Dans les danses de caractère, par exemple, dans les pantomimes, dans les marches, dans tous les morceaux enfin dont la musique instrumentale fait seule les frais, et qui par conséquent n'ont pas de paroles, que devient l'importance du poète?... La musique doit bien, là, contenir forcément le dessin et le coloris.

Si l'on excepte quelques-unes de ces brillantes sonates d'orchestre où le génie de Rossini se jouait avec tant de grâce, il est certain que, il y a trente ans encore, la plupart des compilations instrumentales honorées par les Italiens du nom d'ouvertures étaient de grotesques non-sens. Mais combien ne devaient-elles pas être plus plaisantes il y a cent ans, quand Gluck lui-même, entraîné par l'exemple, et qui d'ailleurs il faut bien le reconnaître, ne fut pas à beaucoup près aussi grand comme musicien proprement dit que comme musicien scénique, ne craignait pas de laisser tomber de sa plume l'incroyable niaiserie intitulée *Ouverture d'Orphée* ! Il fit mieux pour *Alceste* et surtout pour *Iphigénie en Aulide*. Sa théorie des ouvertures expressives donna l'impulsion qui produisit plus tard des chefs-d'œuvre symphoniques, qui, malgré la chute ou l'oubli profond des opéras pour lesquels ils furent écrits, sont restés debout, péristyles superbes de temples écroulés. Pourtant, ici encore, en outrant une idée juste, Gluck est sorti du vrai; non pas cette fois pour restreindre le pouvoir de la musique, mais pour lui en attribuer un au contraire qu'elle ne possédera jamais : c'est quand il dit que l'ouverture doit indiquer le *sujet* de la pièce. L'expression musicale ne saurait aller jusque-là; elle reproduira bien la joie, la douleur, la gravité, l'enjouement; elle établira une différence saillante entre la joie d'un peuple pasteur et celle d'une nation guerrière, entre la douleur d'une reine et le chagrin d'une simple villageoise, entre une méditation sérieuse et calme et les ardentes rêveries qui précèdent l'éclat des passions. Empruntant ensuite aux différents

peuples le style musical qui leur est propre, il est bien évident qu'elle pourra faire distinguer la sérénade d'un brigand des Abruzzes de celle d'un chasseur tyrolien ou écossais, la marche nocturne de pèlerins aux habitudes mystiques de celle d'une troupe de marchands de bœufs revenant de la foire; elle pourra mettre l'extrême brutalité, la trivialité, le grotesque, en opposition avec la pureté angélique, la noblesse et la candeur. Mais si elle veut sortir de ce cercle immense, la musique devra, de toute nécessité, avoir recours à la parole chantée, récitée ou lue, pour combler les lacunes que ses moyens d'expression laissent dans une œuvre qui s'adresse en même temps à l'esprit et à l'imagination. Ainsi l'ouverture d'*Alceste* annoncera des scènes de désolation et de tendresse, mais elle ne saura dire ni l'objet de cette tendresse ni les causes de cette désolation; elle n'apprendra jamais au spectateur que l'époux d'Alceste est un roi de Thessalie condamné par les dieux à perdre la vie si quelqu'un ne se dévoue à la mort pour lui; c'est là pourtant le *sujet* de la pièce. Peut-être s'étonnera-t-on de trouver l'auteur de cet article imbu de tels principes, grâce à certaines gens qui l'ont cru ou ont feint de le croire, dans ses opinions sur la puissance expressive de la musique, aussi loin au delà du vrai qu'ils le sont en deçà, et lui ont, en conséquence, prêté généreusement leur part entière de ridicule. Ceci soit dit sans rancune, en passant.

La troisième proposition dont je me permettrai de contester l'à-propos dans la théorie de Gluck est celle par laquelle il déclare n'attacher aucun prix à la *découverte d'une nouveauté*. On avait déjà barbouillé bien du papier réglé à son époque, et une découverte musicale quelconque, ne fût-elle qu'indirectement liée à l'expression scénique, n'était pas à dédaigner.

Pour toutes les autres, je crois qu'on ne saurait les combattre avec chance de succès, voire même la dernière, qui annonce une indifférence pour les règles que beaucoup de professeurs trouveront blasphématoire et impie. Gluck bien qu'il

ne fut pas, je le répète, un musicien proprement dit de la force de quelques-uns de ses successeurs, l'était pourtant assez pour avoir le droit de répondre à ses critiques ce que Beethoven osa dire un jour : « Qui donc défend cette harmonie? — Flux, Albrechtsberger et vingt autres théoriciens. — Eh bien, moi, je la permets, » ou de leur faire encore cette réponse laconique d'un de nos plus grands poètes lisant une de ses œuvres devant le comité du Théâtre-Français. Un des membres de l'aréopage l'ayant interrompu timidement au milieu de sa lecture : « Qu'y a-t-il, monsieur? » répliqua le poète avec un calme écrasant. — Mais il me semble... je trouve... — Quoi donc, monsieur? — Que cette expression n'est pas française. — Elle le sera, monsieur. »

Cette superbe assurance convient même mieux au musicien qu'au poète; il est plus autorisé à croire possible l'admission de ses néologismes, sa langue n'étant pas une langue de convention.

Nous savons maintenant quelles furent les théories de Gluck sur la musique dramatique. Certes, l'*Alceste* est l'une des plus magnifiques applications qu'il en ait faites, l'*Alceste* française surtout. Pendant les années qui séparent la composition de cet ouvrage à Vienne de sa représentation à Paris, le génie de l'auteur semble s'être agrandi, raffermi. L'opposition qu'il rencontra chez ses compatriotes comme chez les Italiens paraît avoir doublé ses forces et donné plus de pénétration à son esprit. De là l'admirable transformation de l'*Alceste* italienne, dont plusieurs morceaux ont été conservés intégralement, il est vrai, dans l'opéra français (on ne voit pas trop, tant ils sont beaux, quelles modifications l'auteur y aurait pu apporter), mais dont beaucoup d'autres, au contraire (à une seule exception que nous signalerons), ont reçu un perfectionnement sensible en passant sur notre scène et en s'unissant à notre langue. Les contours mélodiques de ceux-là sont devenus plus amples, plus nets, certains accents plus pénétrants, l'instru-

mentation s'est enrichie en devenant plus ingénieuse, et en outre un nombre assez grand de morceaux nouveaux, airs, chœurs et récitatifs, ont été ajoutés à la partition, dont le compositeur semble avoir pétri l'élément musical, comme fait le sculpteur de la terre dont il façonne sa statue.

En relisant ce que j'écrivis autrefois sur la partition d'*Alceste*, je trouve des critiques qui ne me paraissent plus justes. J'avais pourtant été vivement frappé par toutes les beautés qu'elle contient, et certes je n'oublierai jamais l'impression que je ressentis à la répétition générale à laquelle j'assistai lors de la rentrée de madame Blanchu dans le rôle principal, en 1825. Mais je me sentais alors si violemment passionné pour cette œuvre, que la crainte de tomber dans un fanatisme aveugle devint chez moi une préoccupation, et que je crus m'y soustraire en cherchant à blâmer certaines choses que j'admirais en réalité. Aujourd'hui je n'ai plus cette crainte, je suis sûr que mon admiration n'est point aveugle, et je ne veux pas, par des scrupules déplacés, en atténuer l'expression.

L'ouverture, sans être très-riche d'idées, contient plusieurs accents pathétiques et touchants; la couleur sombre y domine; l'instrumentation n'en a pas l'éclat ni la violence des compositions instrumentales de notre temps; elle est plus chargée et plus forte néanmoins que celle des autres ouvertures de Gluck. Les trombones y figurent dès le commencement; les trompettes et les timbales seules en sont exclues. Il est bon de dire à ce sujet que, par une singularité dont on citerait peu d'exemples, il n'y a pas une note de trompettes ni de timbales dans tout l'opéra (à l'exception des deux trompettes qui se font entendre sur la scène au moment où le héraut va parler au peuple).

Ajoutons, pour détruire certaines erreurs assez répandues, que Gluck, dans sa partition, a employé, avec les flûtes et les hautbois, les clarinettes, les bassons, les cors et les trombones. Dans l'*Alceste* italienne il a souvent recouru aux cors anglais; mais cet instrument n'étant pas connu en France quand il y

arriva, il les remplaça partout très-habilement, dans l'*Alceste* française, par des clarinettes. Il n'y a pas non plus de petites flûtes dans cet ouvrage ; il en a banni tout ce qui est criard, perçant et brutal, pour ne recourir qu'aux sonorités douces ou grandioses.

L'ouverture d'*Alceste*, ainsi que celles d'*Iphigénie en Aulide*, de *Don Giovanni*, de *Démophon*, ne finit pas complètement avant le lever de la toile ; elle se lie au premier morceau de l'opéra par un enchaînement harmonique au moyen duquel la cadence se trouve suspendue indéfiniment. Je ne vois pas trop, malgré l'emploi qu'en ont fait Gluck, Mozart et Vogel, quel peut être l'avantage de cette forme inachevée pour les ouvertures. Elles sont mieux liées à l'action, il est vrai ; mais l'auditeur, désappointé de se voir privé de la conclusion de la préface instrumentale, en éprouve un instant de malaise fatal à ce qui précède, sans être très-favorable à ce qui suit ; l'opéra y gagne peu et l'ouverture y perd beaucoup.

Au lever de la toile, le chœur, entrant sur un accord qui rompt la cadence harmonique de l'orchestre, s'écrie : « Dieux, rendez-nous notre roi, notre père ! » Cette exclamation nous fournit dès la première mesure le sujet d'une observation applicable au tissu vocal de tous les autres chœurs de Gluck.

On sait que la classification naturelle des voix humaines est celle-ci : *soprano* et *contralto* pour les femmes, *ténor* et *basse* pour les hommes. Les voix féminines se trouvant à l'octave supérieure des voix masculines, et dans le même rapport entre elles, le *contralto*, dont l'échelle est d'une quinte au-dessous de celle du *soprano*, est donc à celui-ci exactement comme la *basse* est au *ténor*. On prétendait à l'Opéra, il y a trente ans encore, que la France ne produisait pas de contralti. En conséquence, les chœurs français ne possédaient que des soprani, et les contralti s'y trouvaient remplacés par une voix criarde, forcée et assez rare, qu'on appelait haute-contre, et qui n'est, à tout prendre, qu'un premier ténor.

Gluck, en arrivant à Paris, se vit forcé d'abandonner l'excellente disposition chorale adoptée en Italie et en Allemagne, pour se conformer à l'usage français. Il déranger sa partie de contralto pour l'approprier à la voix de haute-contre. Soixante ans après, on découvrit que la nature produisait des contralti en France comme ailleurs. Nous possédons en conséquence à l'Opéra aujourd'hui beaucoup de ces voix graves de femmes et très-peu de hautes-contre. On a donc eu raison de rétablir presque partout dans *Alceste* la hiérarchie vocale naturelle que Gluck avait observée dans sa partition italienne. Je dis que cette restitution des contralti a été opérée *presque* partout, parce qu'en effet elle ne peut pas être faite sans restrictions; il est des chœurs écrits pour des voix d'hommes seulement, dans lesquels la partie de haute-contre doit nécessairement rester aux premiers ténors.

Le chœur « O dieux ! qu'allons-nous devenir ? » suivant l'annonce du héraut, est plein d'une tristesse noble, qui fait mieux ressortir par sa gravité l'agitation de la stretta qui lui succède : « Non, jamais le courroux céleste, » dont les principaux dessins mélodiques sont aussi bien déclamés et d'une accentuation aussi vraie que les plus savants récitatifs.

Il en est de même du chœur dialogué : « O malheureux Admète, » dont la dernière phrase surtout, « malheureuse patrie ! » est d'une poignante vérité d'expression.

Dans le récitatif d'*Alceste* à son entrée, l'âme tout entière de la jeune reine se dévoile en quelques mesures. Le bel air : « Grands dieux, du destin qui m'accable, » est à trois mouvements : un mouvement lent à quatre temps, un autre à trois temps, et un allegro agité. C'est dans cet agitato que se trouve ce bel accent d'orchestre, repris ensuite par la voix, avec ces mots : « Quand je vous presse sur mon sein, » et dont un musicien disait un jour : « C'est le cœur de l'orchestre qui s'agite ! » Cet air présente, pour la diction des paroles, l'enchaînement des phrases mélodiques et l'art de ménager la force des

accents jusqu'à l'explosion finale, des difficultés dont la plupart des cantatrices ne se doutent pas.

La troisième scène s'ouvre dans le temple d'Apollon. Entrent le grand-prêtre, les sacrificateurs avec les trépieds enflammés et les instruments du sacrifice, ensuite Alceste conduisant ses enfants, les courtisans, le peuple. Ici Gluck a fait de la couleur locale s'il en fut jamais ; c'est la Grèce antique qu'il nous révèle dans toute sa majestueuse et belle simplicité. Écoutez ce morceau instrumental, sur lequel entre le cortège ; entendez (si vous n'avez pas près de vous quelque parleur impitoyable) cette mélodie douce, voilée, calme, résignée, cette pure harmonie, ce rythme à peine sensible des basses dont les mouvements onduleux se dérobent sous l'orchestre, comme les pieds des prêtresses sous leurs blanches tuniques ; prêtez l'oreille à la voix insolite de ces flûtes dans le grave, à ces enlacements des deux parties de violon dialoguant le chant, et dites s'il y a en musique quelque chose de plus beau, dans le sens antique du mot, que cette marche religieuse. L'instrumentation en est simple, mais exquise ; il n'y a que les instruments à cordes et deux instruments à vent. Et là, comme en maint autre passage de ses œuvres, se décèle l'instinct de l'auteur ; il a trouvé précisément les timbres qu'il fallait. Mettez deux hautbois à la place des flûtes et vous gâterez tout.

La cérémonie commence par une prière dont le grand-prêtre seul a prononcé d'un ton solennel les premiers mots : « Dieu puissant, écarte du trône, » entrecoupés de trois larges accords d'*ut* pris à demi-voix, puis enflés jusqu'au *fortissimo* par les instruments de cuivre. Rien de plus imposant que ce dialogue entre la voix du prêtre et cette harmonie pompeuse des *trompettes sacrées*. Le chœur, après un court silence, reprend les mêmes paroles dans un morceau assez animé à six-huit, dont la forme et la mélodie frappent d'étonnement par leur étrangeté. On s'attend, en effet, à ce qu'une prière soit d'un mouvement lent et dans une mesure tout autre que la mesure à six-

huit. Pourquoi celle-ci, sans perdre de sa gravité, joint-elle à une espèce d'agitation tragique un rythme fortement marqué et une instrumentation éclatante? Je penche fort à croire que certaines cérémonies religieuses de l'antiquité étant accompagnées, dit-on, de saltations ou danses symboliques, Gluck, préoccupé de cette idée, aura voulu donner à sa musique un caractère en rapport avec cet usage présumé. L'impression produite à la représentation par ce chœur semble prouver que malgré l'ignorance où sont les plus habiles chorégraphes sur le rituel des anciens sacrifices, son sens poétique n'a pas abusé le compositeur en le guidant dans cette voie.

Le récitatif obligé du grand-prêtre : « Apollon est sensible à nos gémissements, » est évidemment la plus ingénieuse et la plus étonnante application de cette partie du système de l'auteur, qui consiste à n'employer les masses instrumentales qu'en proportion du *degré d'intérêt et de passion*. Ici les instruments à cordes débutent seuls par un unisson dont le dessin se reproduit jusqu'à la fin de la scène avec une énergie croissante. Au moment où l'exaltation prophétique du prêtre commence à se manifester : « Tout m'annonce du dieu la présence suprême, » les seconds violons et les altos entament un *tremulando* arpégé, qui, s'il est bien exécuté en écrasant les cordes près du chevalet, produit un effet semblable au bruit d'une cataracte, et sur lequel tombe de temps en temps un coup violent des basses et des premiers violons. Les flûtes, les hautbois et les clarinettes n'entrent que successivement dans les intervalles des exclamations du pontife inspiré; les cors et les trombones se taisent toujours. Mais à ces mots :

Le saint trépied s'agite,
Tout se remplit d'un juste effroi !

la masse de cuivre vomit sa bordée si longtemps contenue, les flûtes et les hautbois font entendre leurs cris féminins; le frémissement des violons redouble, la marche terrible des basses

ébranle tout l'orchestre : « Il va parler ! » puis un silence subit :

Saisi de crainte et de respect.
Peuple, observe un profond silence.
Reine, dépose à son aspect
Le vain orgueil de la puissance !
Tremble !...

Ce dernier mot, prononcé sur une seule note soutenue, pendant que le prêtre, promenant sur Alceste un regard égaré, lui indique du geste le degré inférieur de l'autel où elle doit incliner son front royal, couronne d'une manière sublime cette scène extraordinaire. C'est prodigieux, c'est de la musique de géant, dont jamais avant Gluck on n'avait soupçonné l'existence.

Après un long silence général, dont le compositeur, avec une précision qui n'était pas dans ses habitudes, a déterminé exactement la durée en faisant compter aux voix et aux instruments deux mesures et demie, on entend la voix de l'oracle :

Le roi doit mourir aujourd'hui,
Si quelque autre au trépas ne se livre pour lui.

Cette phrase, dite presque en entier sur une seule note, et les sombres accords de trombones qui l'accompagnent ont été imités ou plutôt copiés par Mozart dans *Don Giovanni*, pour les quelques mots prononcés par la statue du commandeur dans le cimetière. Le chœur à demi-voix qui suit est d'un grand caractère ; c'est bien la stupeur et la consternation d'un peuple dont l'amour pour son roi ne va pas jusqu'à se dévouer pour lui. L'auteur a supprimé dans l'opéra français un second chœur qui, dans l'*Alceste* italienne, murmurait derrière la scène les mots : *Fuggiamo ! fuggiamo !* pendant que le premier chœur, tout entier à son étonnement, répétait sans songer à fuir : *Che annunzio funesto !* (quel oracle funeste !) A la place de ce deuxième chœur, il a fait parler le grand-prêtre d'une façon tout à fait naturelle et dramatique. Nous indiquerons à ce sujet

une tradition importante dont l'oubli affaiblirait l'effet de la péroraison de cette admirable scène. Voici en quoi elle consiste : à la fin du *largo* à trois temps qui précède la *coda* agitée « Fuyons, nul espoir ne nous reste, » le rôle du grand-prêtre indique, dans la partition, ces mots : « Votre roi va mourir ! » sous les notes *ut ut ré ré ré fa*, dans le *medium* et placées sur l'avant-dernier accord du chœur. A l'exécution, au contraire, le grand-prêtre attend que le chœur ne se fasse plus entendre, et au milieu de ce silence de mort il lance à l'*octave supérieure* son : « Votre roi va mourir ! » comme le cri d'alarme qui donne à cette foule épouvantée le signal de la fuite. Ce changement fut, dit-on, indiqué aux répétitions par Gluck lui-même, qui négligea de le faire reproduire dans sa partition.

Tous alors de se disperser en tumulte sur un chœur d'un admirable laconisme, abandonnant Alceste évanouie au pied de l'autel.

J. J. Rousseau a reproché à cet *allegro agitato* d'exprimer aussi bien le désordre de la joie que celui de la terreur. On peut répondre à cette critique que le musicien se trouvait là placé sur la limite ou sur le point de contact des deux passions, et qu'il lui était en conséquence à peu près impossible de ne pas encourir un pareil reproche. Et la preuve, c'est que, dans les vociférations d'une multitude qui se précipite d'un lieu à un autre, l'auditeur placé à distance ne saurait, sans être prévenu, découvrir si le sentiment qui agite la foule est celui de la frayeur ou d'une folle gaieté. Pour rendre plus complètement ma pensée, je dirai : Un compositeur peut bien écrire un chœur dont l'intention joyeuse ne saurait en aucun cas être méconnue, mais l'inverse n'a pas lieu ; et les agitations d'une foule traduites musicalement, quand elles n'ont pas pour cause la haine ou le désir de la vengeance, se rapprocheront toujours beaucoup, au moins pour le mouvement et le rythme, du mouvement et des formes rythmiques de la joie tumultueuse. On pourrait trouver à ce chœur un défaut plus réel au point de vue des néces-

sités de l'action scénique : il est trop court, et son laconisme nuit aussi à l'effet musical, puisque sur les dix-huit mesures qui le composent il est fort difficile aux choristes de trouver le temps de sortir de la scène sans sacrifier entièrement la dernière partie du morceau.

La reine, demeurée seule dans le temple, exprime son anxiété par un de ces récitatifs comme Gluck seul en a jamais su faire; ce monologue, déjà beau en italien, en français est sublime. Je ne crois pas qu'on puisse rien trouver de comparable, pour la vérité et la force de l'expression, à la musique (car un tel récitatif en est une aussi admirable que les plus beaux airs) des paroles suivantes :

Il n'est plus pour moi d'espérance !
 Tout fuit... tout m'abandonne à mon funeste sort;
 De l'amitié, de la reconnaissance
 J'espérerais en vain un si pénible effort.
 Ah ! l'amour seul en est capable !
 Cher époux, tu vivras; tu me devras le jour;
 Ce jour dont te privait la Parque impitoyable
 Te sera rendu par l'amour.

Au cinquième vers, l'orchestre commence un crescendo, image musicale de la grande idée de dévouement qui vient de poindre dans l'âme d'Alceste, l'exalte, l'embrase et aboutit à cet état d'orgueil et d'enthousiasme : « Ah ! l'amour seul en est capable ! » après quoi le débit devient précipité; la phrase vocale court avec tant d'ardeur que l'orchestre semble renoncer à la suivre, s'arrête haletant, et ne reparait qu'à la fin pour s'épanouir en accords pleins de tendresse sous le dernier vers. Tout cela appartient en propre à la partition française, aussi bien que l'air suivant :

Non, ce n'est point un sacrifice !

Dans ce morceau, qui est à la fois un air et un récitatif, la connaissance la plus complète des traditions et du style de l'auteur peut seule guider le chef d'orchestre et la cantatrice. Les

changements de mouvement y sont fréquents, difficiles à prévoir, et quelques-uns ne sont pas marqués dans la partition. Ainsi, après le dernier temps d'arrêt, Alceste en disant : « Mes chers fils, je ne vous verrai plus ! » doit ralentir la mesure d'un peu plus du double, de manière à donner aux notes *noires* une valeur égale à celle de *blanches pointées* du mouvement précédent. Un autre passage, le plus saisissant, deviendrait tout à fait un non-sens si le mouvement n'en était ménagé avec une extrême délicatesse; c'est à la seconde apparition du motif :



Non, ce n'est point un sacrifice !

Eh ! pourrai-je vivre sans toi,

Sans toi, cher Admète ?

Cette fois, au moment d'achever sa phrase, Alceste, frappée d'une idée désolante, s'arrête tout à coup à « Sans toi... » Un souvenir est venu étreindre son cœur de mère et briser l'élan héroïque qui l'entraînait à la mort... Deux haut-bois élèvent leurs voix gémissantes dans le court intervalle de silence que laisse l'interruption soudaine du chant et de l'orchestre; aussitôt Alceste : « O mes enfants ! ô regrets superflus ! » Elle pense à ses fils, elle croit les entendre. Égarée et tremblante, elle les cherche autour d'elle, répondant aux plaintes entrecoupées de l'orchestre par une plainte folle, convulsive, qui tient autant du délire que de la douleur, et rend incomparablement plus frappant l'effort de la malheureuse pour résister à ces voix chéries, et répéter une dernière fois, avec l'accent d'une résolution inébranlable : « Non, ce n'est point un sacrifice. » En vérité, quand la musique dramatique est parvenue à ce degré d'élévation poétique, il faut plaindre les exécutants chargés de rendre la pensée du compositeur ; le talent suffit à peine pour cette tâche écrasante ; il faut presque du génie.

Le récitatif *Arbitres du sort des humains*, dans lequel Alceste, agenouillée aux pieds de la statue d'Apollon, prononce

son terrible vœu, manque, comme l'air précédent, dans la partition italienne; l'accent en est énergique et grandiose. Il offre cela de particulier dans son instrumentation, que la voix y est presque constamment suivie à l'unisson et à l'octave par six instruments à vent, deux hautbois, deux clarinettes et deux cors, sur le *tremoto* de tous les instruments à cordes. Ce mot *tremoto* (tremblé) n'indique pas dans les partitions de Gluck ce frémissement d'orchestre qu'il a employé ailleurs fort souvent, et qu'on nomme trémolo, dans lequel la même note est répétée aussi rapidement que possible par une multitude de petits coups d'archet. Il ne s'agit ici que de ce tremblement du doigt de la main gauche appuyé sur la corde, et qui donne au son une sorte d'ondulation; Gluck l'indique par ce signe, placé sur les notes tenues :  et quelquefois aussi par le mot *appoggiato* (appuyé). Il y a encore une autre espèce de tremblement qu'il emploie dans les récitatifs, dont l'effet est fort dramatique; il le désigne par des points placés au-dessus d'une grosse note, et couverts par un coulé ainsi :  Cela signifie que les archets doivent répéter sans rapidité le même son d'une façon irrégulière, les uns faisant quatre notes par mesure, d'autres huit, d'autres cinq, ou sept, ou six, produisant ainsi une multitude de rythmes divers qui, par leur incohérence, troublent profondément tout l'orchestre et répandent sur les accompagnements ce vague ému qui convient à tant de situations.

Dans le récitatif que je viens de citer, ce système d'orchestration avec le *tremoto appoggiato*, la voix solennelle des instruments à vent suivant la partie de chant, les dessins formidables des basses descendant diatoniquement, pendant les intervalles de silence de la partie vocale, produisent un effet d'un grandiose incomparable.

Remarquons le singulier enchaînement de modulations suivi par l'auteur, pour lier ensemble les deux grands airs que chante Alceste à la fin de ce premier acte. Le premier est en *ré* majeur; le récitatif qui lui succède, et dont je viens de parler,

commençant aussi en *ré*, finit en *ut* dièze mineur; l'entrée du grand prêtre rentrant pour dire que le vœu d'Alceste est accepté a lieu sur une ritournelle en *ut* dièze mineur qui aboutit à un air en *mi* bémol, et le dernier air de la reine est en *si* bémol.

Ce morceau du prêtre, « *Déjà la mort s'apprête,* » est à deux mouvements et d'un caractère presque menaçant dans sa seconde partie. Il est fait avec l'air d'Ismène de l'*Alceste* italienne, « *Parto ma senti,* » mais transfiguré et agrandi par l'art extrême avec lequel Gluck l'a modifié en l'adaptant à de nouvelles paroles. En français, l'*andante* est plus court, l'*allegro* plus long, et une partie de bassons assez intéressante est ajoutée à l'orchestré. Du reste, le fond de la pensée première est presque partout conservé. Il faut ici signaler une nuance très-importante dont l'indication manque à la partition française gravée, ne se trouvait pas davantage dans la partition manuscrite de l'Opéra, et fut marquée, au contraire, avec le plus grand soin dans la partition italienne. Dans le dessin continu de seconds violons qui accompagne tout *allegro*, la première moitié de chaque mesure doit être exécutée *forte* et la seconde *piano*. Malgré l'oubli des graveurs et des copistes, il est évident que cette double nuance est d'un effet trop saillant pour qu'on puisse la négliger et exécuter *mezzo forte* d'un bout à l'autre le passage en question, ainsi que je l'ai vu faire autrefois à l'Opéra.

Probablement c'est encore là une de ces fautes de rédaction que Gluck rectifiait aux répétitions, mais qui, n'étant pas corrigées sur les parties ni sur la partition, ne pouvaient manquer d'induire en erreur les exécutants longtemps après, quand le *maître-soleil* avait disparu.

J'arrive à l'air : *Divinités du Styx!* Alceste est seule de nouveau; le grand prêtre l'a quittée, en lui annonçant que les ministres du dieu des morts l'attendront aux abords du Tartare à la fin du jour. C'en est fait; quelques heures à peine lui restent. Mais la faible femme, la tremblante mère, ont disparu

pour faire place à un être qui, jeté hors de la nature par le fanatisme de l'amour, se croit désormais inaccessible à la crainte et capable de frapper, sans pâlir, aux portes de l'enfer.

Dans ce paroxysme d'enthousiasme héroïque, Alceste interpelle les dieux du Styx pour les braver; une voix rauque et terrible lui répond; le cri de joie des cohortes infernales, l'affreuse fanfare de la trombe tartaréenne retentit pour la première fois aux oreilles de la jeune et belle reine qui va mourir. Son courage n'en est point ébranlé; elle apostrophe, au contraire, avec un redoublement d'énergie ces dieux avides dont elle méprise les menaces et dédaigne la pitié. Elle a bien un instant d'attendrissement, mais son audace renaît, ses paroles se précipitent : *Je sens une force nouvelle*. Sa voix s'élève graduellement, les inflexions en deviennent de plus en plus passionnées : *Mon cœur est animé du plus noble transport*. Et après un court silence, reprenant sa frémissante évocation, sourde aux aboiements de Cerbère comme à l'appel menaçant des ombres, elle répète encore : *Je n'invoquerai point votre pitié cruelle*, avec de tels accents, que les bruits étranges de l'abîme disparaissent vaincus par le dernier cri de cet enthousiasme mêlé d'angoisse et d'horreur.

Je crois que ce prodigieux morceau est la manifestation la plus complète des facultés de Gluck, facultés qui ne se représenteront peut-être jamais réunies au même degré chez le même musicien : inspiration entraînant, haute raison, grandeur de style, abondance de pensées, connaissance profonde de l'art de dramatiser l'orchestre, mélodie pénétrante, expression toujours juste, naturelle et pittoresque, désordre apparent qui n'est qu'un ordre plus savant, simplicité d'harmonie, clarté de dessins, et, par-dessus tout, force immense qui épouvante l'imagination capable de l'apprécier.

Cet air monumental, ce climax d'un vaste crescendo préparé pendant toute la dernière moitié du premier acte, ne manque jamais de transporter l'auditoire quand il est bien exécuté, et

cause une de ces émotions qu'il serait inutile de chercher à décrire. Il faut, pour que son exécution soit fidèle et complète, que le rôle d'Alceste soit confié à une grande actrice possédant une grande voix et une certaine agilité, non pas de vocalisation, mais d'émission des sons, qui lui permette de bien faire entendre le débit rapide sans prendre des temps pour poser chaque note. Sans cela, le *prestissimo* épisodique du milieu : *Je sens une force nouvelle*, serait à peu près perdu. Remarquons la liberté grande que Gluck a prise dans ce passage, comme dans beaucoup d'autres, de se moquer de la carrure et même de la symétrie; ce *prestissimo* est composé de cinq membres de phrase de cinq mesures chacun et de quatre mesures en plus. Et cette succession irrégulière, loin de choquer, saisit de prime abord et entraîne l'auditeur.

Pour bien rendre cet air, il faut en outre que les mouvements en soient saisis avec sagacité au début, où se fait sentir une certaine majesté sombre, et bien délicatement modifiés ensuite, pour la dernière et si touchante mélodie :

Mourir pour ce qu'on aime est un trop doux effort,
Une vertu si naturelle !

dont chaque mesure tire larmes et sang.

De plus, il faut absolument que l'orchestre soit inspiré comme la cantatrice, que les *forte* soient terribles, les *piano* tantôt menaçants et tantôt attendris, et que les instruments de cuivre surtout donnent à leurs deux premières notes une sonorité tonnante, en les attaquant vigoureusement et en les soutenant sans fléchir pendant toute la durée de la mesure. Alors on arrive à un résultat dont les plus savants efforts de l'art musical ont offert bien peu d'exemples jusqu'ici.

Conçoit-on que Gluck, pour se prêter aux exigences de la versification française ou à l'impuissance de son traducteur, ait consenti à défigurer ou, pour parler plus juste, à détruire la merveilleuse ordonnance du début de cet air incomparable,

qu'il a au contraire si avantageusement modifié dans presque tout le reste? C'est pourtant la vérité. Le premier vers du texte italien est celui-ci :

Ombre, larve, compagne di morte.

Le premier mot, *ombre*, par lequel l'air commence, étant placé sur deux larges notes, dont la première peut et doit être enflée, donne à la voix le temps de se développer et rend la réponse des dieux infernaux, représentés par les cors et les trombones, beaucoup plus saillante, le chant cessant au moment où s'élève le cri instrumental. Il en est de même des deux sons écrits une tierce plus haut que les premiers, pour le second mot *larve*. Dans la traduction française, à la place de ces deux mots italiens, qui étaient tout traduits en y ajoutant un *s*, nous avons, *Divinités du Styx*, par conséquent, au lieu d'un membre de phrase excellent pour la voix, d'un sens complet enfermé dans une mesure, le changement produit cinq répercussions insipides de la même note pour les cinq syllabes *di-vi-ni-tés du*, le mot *Styx* étant placé à la mesure suivante, en même temps que l'entrée des instruments à vent et le fortissimo de l'orchestre qui l'écrasent et empêchent de l'entendre. Par là, le sens demeurant incomplet dans la mesure où le chant est à découvert, l'orchestre a l'air de partir trop tôt et de répondre à une interpellation inachevée. De plus, la phrase italienne *compagne di morte*, sur laquelle la voix se déploie si bien, étant supprimée en français et remplacée par un silence, laisse dans la partie de chant une lacune que rien ne saurait justifier. La belle pensée du compositeur serait reproduite sans altération, si, au lieu des mots que je viens de désigner, on lui eût adapté ceux-ci :

Ombres, larves, pâles compagnes de la mort !

Sans doute le *poète* n'eût pas su se contenter de la structure de ce quasi-vers, et plutôt que de manquer aux règles de l'hé-

mistiche, il a mutilé, défiguré, détruit l'une des plus étonnantes inspirations de l'art musical. C'était quelque chose de si important, en effet, que les vers de M. du Rollet ! Madame Viardot, faisant à cette occasion de l'éclectisme et n'osant pas supprimer les mots *Divinités du Styx*, devenus célèbres et que tous les amateurs attendent quand on exécute ce morceau, a conservé en partie la mutilation de du Rollet, et réinstallé la seconde phrase de l'air italien avec les mots : *Pâles compagnes de la mort*. C'est toujours cela de gagné !

Quelle fière joie doit ressentir en son cœur la cantatrice qui, sûre d'elle-même, voyant à ses pieds un auditoire frémissant, et soutenue par les ailes du génie dont elle est l'interprète, s'apprête à commencer cet air ! Cela doit ressembler au bonheur de l'aigle s'élançant d'un pic élevé pour nager libre dans l'espace !

Gluck a souvent mis en usage dans toutes ses partitions, mais dans *Iphigénie en Tauride* plus qu'ailleurs, un genre d'accompagnement pour le récitatif simple, qui consiste en accords à quatre parties, tenus sans interruption par la masse entière des instruments à cordes, pendant toute la durée de la récitation musicale des vers. Cette harmonie stagnante produit sur les organes des auditeurs inattentifs, et le nombre en est grand, un effet de torpeur et d'engourdissement irrésistible, et finit par les plonger dans une lourde somnolence qui les rend complètement indifférents aux plus rares efforts du compositeur pour les émouvoir. Il était vraiment impossible de trouver quelque chose de plus antipathique à des Français que ce long et obstiné bourdonnement. On ne peut donc pas s'étonner qu'il arrive à beaucoup d'entre eux d'éprouver à la représentation des ouvrages de Gluck autant d'ennui que d'admiration. Ce qui doit surprendre, c'est que le génie puisse s'abuser ainsi sur l'importance des accessoires, au point de se servir de moyens qu'un instant de réflexion lui ferait rejeter comme insuffisants ou dangereux, et dans lesquels réside la cause obscure des mé-

comptes cruels que ses productions les plus magnifiques lui font trop souvent éprouver.

Une autre cause encore concourt, dans l'orchestre de Gluck, à produire cette redoutable monotonie, c'est la simplicité des basses, qui ne sont presque jamais dessinées d'une façon intéressante, et se bornent à soutenir l'harmonie en frappant d'une façon monotone les temps de la mesure ou en suivant note contre note le rythme de la mélodie. Aujourd'hui les compositeurs habiles ne dédaignent plus aucune partie de l'orchestre, s'attachent à répandre sur toutes de l'intérêt et à varier les formes rythmiques autant que possible. L'orchestre de Gluck en général a peu d'éclat, si on le compare, non pas aux masses grossièrement bruyantes, mais aux orchestres bien écrits des vrais maîtres de notre siècle. Cela tient à l'emploi constant des instruments à timbre aigu dans le médium, défaut rendu plus sensible par la rudesse des basses, écrites fréquemment, au contraire, dans le haut et dominant alors outre mesure le reste de la masse harmonique. On trouverait aisément la raison de ce système, qui ne fut pas, du reste, exclusivement le partage de Gluck, dans la faiblesse des exécutants de ce temps-là ; faiblesse telle, que l'*ut* au-dessus des portées faisait trembler les violons, le *la* aigu les flûtes, et le *ré* les hautbois. D'un autre côté, les violoncelles paraissant (comme aujourd'hui encore en Italie) un instrument de luxe dont on tâchait de se passer dans les théâtres, les contre-basses demeuraient chargées presque seules de la partie grave ; de sorte que si le compositeur avait besoin de serrer son harmonie, il devait nécessairement, vu l'impossibilité de faire entendre assez les violoncelles et l'extrême gravité du son des contre-basses, écrire cette partie très-haut afin de la rapprocher davantage des violons.

Depuis lors on a senti en France et en Allemagne l'absurdité de cet usage ; les violoncelles ont été introduits dans l'orchestre en nombre supérieur à celui des contre-basses ; d'où il est résulté que les basses de Gluck, dans plusieurs endroits de ses ouvrages,

se trouvent aujourd'hui placées dans des circonstances essentiellement différentes de celles qui existaient de son temps, et qu'il ne faut pas lui reprocher l'exubérance qu'elles ont acquise malgré lui aux dépens du reste de l'orchestre. Il s'est abstenu si constamment des sons graves de la clarinette, de ceux du cor et des trombones, qu'il semble ne les avoir pas connus. Une étude approfondie de son instrumentation nous entraînerait trop loin de notre sujet ; disons seulement qu'il a employé le premier en France, et une seule fois, la grosse caisse (sans cymbales) dans le chœur final d'*Iphigénie en Aulide*, les cymbales (sans grosse caisse) le triangle et le tambourin dans le premier acte d'*Iphigénie en Tauride* ; instruments dont on fait aujourd'hui un emploi si stupide et un abus si révoltant.

Les second et troisième actes d'*Alceste* passent, dans l'opinion de quelques juges superficiels, pour inférieurs au premier. Les situations seules du drame sont moins saillantes et se nuisent entre elles par leur ressemblance et leur fâcheuse monotonie. Mais le musicien ne fléchit pas un instant ; il semble même redoubler d'inspiration pour combattre ce défaut ; jusqu'au dernier moment le même souffle l'anime ; il trouve des formes nouvelles pour peindre, et toujours avec une puissance plus irrésistible, le deuil, le désespoir, l'effroi, l'attendrissement, l'angoisse, la stupeur ; il vous inonde de mélodies navrantes, d'accents douloureux, dans les voix, dans les parties hautes, dans les parties intermédiaires de l'orchestre ; tout supplie, tout pleure, gémit ; et ces pleurs intarissables nous touchent cependant ; telles sont la force et la beauté de l'inspiration du poète musicien.

Au second acte, d'ailleurs, les réjouissances motivées par le rétablissement du roi amènent les morceaux les plus gracieux, les mélodies les plus riantes, dont le charme est doublé par leur contraste avec tout le reste.

Le chœur, « Que les plus doux transports, » et celui, « Livrons-nous à l'allégresse, » n'ont pas précisément le brio que désire-

raient certains auditeurs ; la gaieté que ces morceaux expriment est une sorte de gaieté tendre et naïve, où je trouve un grand mérite spécial. C'est la joie d'un peuple qui aime son roi ; les cœurs sont encore endoloris par l'anxiété dont ils viennent à peine d'être délivrés. Et comme le dit Admète à son entrée, les Thessaliens sont moins ses sujets que ses amis.

La mélodie :

Admète va faire encore
De son peuple qui l'adore
Et la gloire et le bonheur,

est tout entière dans ce sentiment.

Au milieu de ce même air de danse chanté, la reine, passant au travers des groupes, s'écrie :

Ces chants me déchirent le cœur !

et la joie publique redouble.

Dans une étude comme celle-ci, où la critique est presque toujours admirative, il faut relever les défaillances de l'auteur, ne fût-ce que pour constater les points par lesquels il se rattache à la nature humaine.

Au milieu du premier chœur du peuple thessalien dont la joie douce est, je le répète, exprimée d'une façon si vraie et si charmante, se trouve une absurdité d'instrumentation, une partie de cor faisant des sauts d'octave et des successions diatoniques impossibles à exécuter dans un mouvement aussi animé. Le moindre musicien, témoin de ce *lapsus calami*, aurait pu dire à Gluck : « Eh ! monseigneur, que faites-vous donc ? Vous savez bien que cette façon d'arpéger des octaves et que tout ce dessin rapide, déjà difficile pour des violoncelles, est impraticable pour des instruments à embouchure tels que des cors, des cors en *sol* surtout ! et vous n'ignorez pas que si par impossible on parvenait à exécuter un semblable passage, son effet, loin d'être bon, provoquerait le rire. » Une telle distraction chez un grand maître est absolument inexplicable.

Un troisième chœur joyeux me paraît plus empreint encore que les deux précédents de cette affection du peuple pour son roi; c'est celui :

Vivez, coulez des jours dignes d'envie !

Il est à reprises, comme ces airs dont j'ai signalé l'incompatibilité avec la vraisemblance dramatique. Mais ici le défaut de cette forme disparaît, parce que la première reprise de chaque fragment chantée par les coryphées seuls est répétée ensuite par le grand chœur, comme si le peuple s'associait au sentiment exprimé d'abord par les principaux amis d'Admète. La répétition de chaque période est ainsi parfaitement justifiée. Le chant placé sur les deux vers :

Ah! quel que soit cet ami généreux
Qui pour son roi se sacrifie...

est d'une rare beauté, et les mots *son roi* y forment une sorte d'exclamation dans laquelle les sentiments affectueux du peuple se révèlent avec force et une sorte d'admiration. Vient maintenant un autre chœur dansé, où tout ce que la grâce mélodique a de plus séduisant est répandu à profusion. On chante :

Parez vos fronts de fleurs nouvelles,
Tendres amants, heureux époux,
Et l'hymen et l'amour de leurs mains immortelles
S'empressent d'en cueillir pour vous.

Et l'orchestre accompagne doucement en pizzicato. Tout n'est que charme et voluptueux sourires, on se croit transporté dans un gynécée antique, on imagine voir les beautés de l'Ionie enlacer aux sons de la lyre leurs bras divins et balancer leur torse digne du ciseau de Phidias.

Le thème de ce délicieux morceau a été, je l'ai déjà dit, emprunté par Gluck à sa partition d'*Elena e Paride*. Il y a ajouté les deux strophes chantées par une jeune Grecque, qui ramènent la mélodie principale avec un si rare bonheur, et

encore le solo de flûte dans le mode mineur, sur lequel on danse pendant qu'Alceste éplorée, et détournant la tête, dit avec de si déchirantes inflexions

O dieux ! soutenez mon courage,
Je ne puis plus cacher l'excès de mes douleurs.
Ah ! malgré moi des pleurs
S'échappent de mes yeux et baignent mon visage.

Puis le divin sourire rayonne de nouveau, et le chœur reprend dans le mode majeur, avec son accompagnement pizzicato :

Parez vos fronts de fleurs nouvelles.

Un grand poète l'a dit,

Les forts sont les plus doux.

L'air d'Admète : *Bannis la crainte et les alarmes*, est plein d'une tendre sérénité ; la joie du jeune roi revenu à la vie est aussi complète que son amour pour Alceste est profond. La mélodie de ce morceau me paraît d'une exquise élégance, et les accompagnements des violons l'enlacent comme des caresses d'une charmante chasteté. Signalons en passant l'effet des deux hautbois à la tierce l'un de l'autre et des sanglots haletants des instruments à cordes pendant ces deux vers du récitatif suivant :

Je cherche tes regards, tu détournes les yeux;
Ton cœur me fuit, je l'entends qui soupire.

et cette admirable exclamation de la reine :

Ils savent, ces dieux, si je t'aime,

Ici la répétition des premiers mots : *Ils savent, ces dieux*, que le musicien s'est permise, au lieu d'être un non-sens ou une fadeur comme il arrive trop souvent en pareil cas dans les œuvres d'un style vulgaire, double la puissance excessive de la phrase et l'intensité du sentiment exprimé.

La mélodie de l'air : *Je n'ai jamais chéri la vie*, est suave autant que noble ; son accent est celui d'une tendresse ardente qui éclate surtout au vers :

Qu'elle me soit cent fois ravie !

Il était certes impossible de mieux jeter les deux mots *cent fois*, où se décèle l'immense amour de ce cœur dévoué. On est frappé par l'image produite au passage : *Jusque dans la nuit éternelle*, dont l'effet des cors à l'octave de la partie vocale augmente la solennité ; mais ce n'est pas parce que la phrase parcourt un intervalle de dixième, de l'aigu au grave ; ce n'est pas parce que la voix *descend* jusqu'aux mots « la nuit éternelle. » Je crois avoir prouvé ailleurs qu'il n'y a pas, en réalité, de sons qui *montent* ou *descendent*, et que ces termes de sons *hauts* et *bas* ont été admis seulement par suite de l'habitude des yeux suivant les notes qui se dirigent de haut en bas ou de bas en haut *sur le papier*. La beauté de ce passage et l'image musicale qui en résulte sont dues à ce que la voix, en passant des sons aigus aux sons plus graves, prend par cela même un caractère plus sombre, augmenté par la transition du mode majeur au mineur et par l'accord sinistre que produit l'entrée des basses au mot *éternelle*. Ce n'est pas non plus pour le plaisir puéril de jouer sur les mots que Gluck a mis là cette teinte noire dont le temps d'arrêt qui se trouve sur la pénultième syllabe semble compléter l'obscurité, mais bien parce qu'il est naturel qu'Alceste, sur le point de mourir, ne puisse contenir sa terreur en parlant de la mort, qui pour elle est si prochaine.

Cet air, je l'ai déjà dit, est, à reprises, composé de deux périodes dont chacune se dit deux fois, sans qu'aucun motif plausible justifie cette répétition. L'oreille s'en accommode fort bien, parce qu'on ne se lasse pas d'écouter d'aussi belle musique ; mais le sens dramatique en est choqué, et Gluck se met ici en contradiction évidente avec lui-même.

L'immense récitatif pendant lequel Admète, à force d'instances, arrache enfin à Alceste le secret de son dévouement, est l'un des plus étonnants de la partition. Pas un mot qui n'y soit bien dit, pas une intention qui n'y soit mise en relief. Les interpellations d'Admète, les aparté douloureux d'Alceste, la chaleur croissante du dialogue, l'emportement furieux de l'orchestre quand le roi désespéré s'écrie :

Non, je cours réclamer leur suprême justice !

font presque de cette scène le pendant du récitatif du prêtre au premier acte ; et l'air qui la termine la couronne magnifiquement. On ne conçoit pas que par des moyens aussi simples la musique puisse atteindre à une pareille intensité d'expression, à un pathétique aussi élevé. Il s'agissait ici de mêler l'accent du reproche à celui de l'amour, de confondre la fureur et la tendresse, et le compositeur y est parvenu.

Barbare ! non sans toi je ne puis vivre,
Tu le sais, tu n'en doutes pas !

s'écrie le malheureux Admète, et quand, interrompu un instant par Alceste, qui ne peut contenir cette exclamation : « *Ah ! cher époux !* » il reprend avec plus de véhémence qu'auparavant : *Je ne puis vivre, tu le sais, tu n'en doutes pas !* et se précipite éperdu hors de la scène, c'est à peine si le spectateur a la force d'applaudir.

Le récitatif qui suit nous montre la reine plus calme. Sa résignation ne sera pas de longue durée.

Le chœur prend la parole à son tour :

Tant de grâces ! tant de beauté !
Son amour, sa fidélité,
Tant de vertus, de si doux charmes,
Nos vœux, nos prières, nos larmes,
Grands dieux ! ne peuvent vous fléchir,
Et vous allez nous la ravir !

A une voix isolée répond une autre voix, puis les deux voix

s'unissent, le chœur entier s'exclame, se lamente, et quand toutes les voix se sont éteintes dans un *pianissimo*, les instruments, restés seuls, terminent et complètent ce concert de douleurs par quatre mesures d'une expression grave et résignée qui, dans la langue mystérieuse de l'orchestre, semblent dire au cœur et à la pensée bien plus que n'ont dit les vers du poète.

Dérobez-moi ces pleurs, cessez de m'attendrir.

reprend Alceste en se levant du siège sur lequel elle était tombée pendant la lamentation précédente. Après cet instant de résignation, le désespoir est sur le point d'envahir de nouveau son âme. Elle se tait. Un instrument de l'orchestre élève une plainte mélodieuse qu'accompagnent d'autres instruments avec une sorte d'arpège obstiné lent, dont la quatrième note est toujours accentuée. Ce retour constant du même accent, au même endroit, avec le même degré d'intensité, est l'image de la douleur qu'éveille chaque pulsation du cœur d'Alceste sous l'obsession d'une implacable pensée. La reine pleure sur elle-même et implore la pitié de ses amis dans cet immortel adagio qui dépasse en grandeur de style tout ce que l'on connaît du même genre en musique :

Ah ! malgré moi mon faible cœur partage...

Quel tissu mélodique ! quelles modulations ! quelle gradation dans les accents sur cet accompagnement acharné de l'orchestre !

Voyez quelle est la rigueur de mon sort !
 Epouse, mère et reine si chérie,
 Rien ne manquait au bonheur de ma vie,
 Et je n'ai plus d'autre espoir que la mort !

Mais voilà l'accès revenu, le désespoir encore est le maître, le délire fiévreux reparait plus brûlant ; l'orchestre tremble dans un mouvement rapide :

O ciel ! quel supplice et quelle douleur !
 Il faut quitter tout ce que j'aime !
 Cet effort, ce tourment extrême,
 Et me déchire et m'arrache le cœur !

Les paroles sont entrecoupées : *Il faut — quitter — tout ce — que j'aime*. Ici la faute de prosodie (*tout ce*) est une beauté. Alceste sanglote et ne peut plus parler; et enfin la voix parvenue sur le *la* bémol aigu se porte avec effort vers le *la* naturel à ces mots : *M'arrache le cœur!*

Rendons ici justice au traducteur français; il a trouvé cette expression incomparablement plus forte et qui rend bien mieux l'image musicale que le vers de Calsabigi dans l'*Alceste* italienne :

E lasciar li nel pianto così.

Alceste tombe de nouveau sur son siège, à demi évanouie. Le chœur reprend, un chœur moralisant comme le chœur antique :

Ah ! que le songe de la vie
 Avec rapidité s'enfuit !

Dans ce morceau se trouve, vers la fin, une belle période dite par toutes les voix à l'octave et à l'unisson :

Et la parque injuste et cruelle
 De son bonheur tranche le cours.

dont l'effet est d'autant meilleur que Gluck a plus rarement usé de ce procédé aujourd'hui banal.

L'acte se termine par Alceste seule, à qui l'on vient d'amener ses enfants et qui répète en les pressant sur son sein, avec un redoublement d'anxiété, son *agitato* :

O ciel ! quel supplice et quelle douleur !

pendant que le chœur, consterné par ce douloureux spectacle, garde le silence. Cette scène est de celles qui ont fait dire avec tant de raison à l'un des contemporains de Gluck qu'il avait

retrouvé la douleur antique. Ce à quoi le marquis de Carraccioli a répondu *qu'il aimait mieux le plaisir moderne.*

Mon Dieu! que le pauvre esprit est donc bête et qu'il paraît ridicule quand, avec ses petites dents, il veut ainsi mordre le diamant...

A entendre cela le cœur se gonfle, on voudrait avoir quelque chose à étreindre. Il me semble alors que si j'avais devant moi le marbre de la Niobé je le briserais entre mes bras.

Au troisième acte le peuple encombre le palais d'Admète. On sait que la reine s'est dirigée vers l'entrée du Tartare pour accomplir son vœu. La consternation est à son comble : « Pleure! » s'écrie la foule, sur de larges accords mineurs :

Pleure, ô patrie!
O Thessalie!
Alceste va mourir!

Par une idée de mise en scène musicale très-belle et que son poète n'avait pas même indiquée, Gluck a trouvé là encore un effet sublime. Il a placé au loin dans le fond du théâtre, un deuxième groupe de voix ainsi désigné : *Coro di dentro* (chœur de l'intérieur), lequel, sur la dernière syllabe du premier chœur, reprend la phrase : « Pleure, ô patrie, » comme un écho douloureux. Le palais tout entier retentit ainsi de lamentations, le deuil est au dehors, au dedans, dans les cours, sur les balcons, dans les vastes salles, partout.

C'est pour accompagner ce groupe de voix lointaines que le compositeur, pour la première fois, a employé l'*ut* grave du trombone-basse, que nos trombones-ténors ne possèdent pas, et pour lequel on emploie maintenant à l'Opéra un grand trombone en *fa*. L'effet en est majestueusement lugubre.

A ce moment intervient Hercule. L'air qu'il chante après son robuste récitatif débute par quelques mesures d'une belle énergie; mais bientôt le style en devient plat, redondant; l'orchestre fait entendre des passages d'instruments à vent d'une tournure vulgaire. L'air n'est pas de Gluck.

Hercule, on le sait, ne paraît pas dans l'*Alceste* de Calsabigi; il ne figurait pas non plus d'abord dans l'*Alceste* française, traduite et arrangée par du Rollet.

Après les quatre premières représentations, disent les journaux du temps, Gluck, ayant reçu la nouvelle de la mort de sa nièce, qu'il aimait tendrement, partit pour Vienne, où ce deuil de famille l'appelait. Aussitôt après son départ, l'*Alceste*, contre laquelle les habitués de l'Opéra se prononçaient de plus en plus, disparut de l'affiche. On voulut *dédommager* le public en montant à grands frais un ballet nouveau. Le ballet tomba à plat. L'administration de l'Opéra, ne sachant alors de quel bois faire flèche, osa reprendre l'opéra de Gluck, mais en y ajoutant ce rôle d'Hercule qui, présenté de la sorte vers la fin du drame, n'offre aucun intérêt et ne sert absolument à rien, le dénouement pouvant s'opérer par la seule intervention d'Apollon, ainsi que l'avait pensé Calsabigi. Il contient en outre une scène dont le ridicule est injustement attribué à Euripide par beaucoup de gens qui n'ont pas lu la tragédie grecque.

Dans Euripide, Hercule ne vient point avec une naïveté grotesque chasser les ombres à coups de massue; il ne descend pas même aux enfers. Il force Orcus, le génie de la mort, à lui rendre Alceste vivante, et son combat près de la tombe royale a lieu hors de la vue du spectateur.

Ce fut donc une idée malheureuse qu'on suggéra à du Rollet pour cette reprise, et l'on peut supposer que Gluck, à qui on la soumit sans doute par lettres pendant son séjour à Vienne, ne l'adopta qu'à regret, puisqu'il refusa obstinément d'écrire un air pour le nouveau personnage.

Un jeune musicien français nommé Gossec fut alors chargé de le composer. Mais comment Gluck a-t-il consenti à laisser introduire ainsi et graver dans sa partition un pareil morceau, dû à une main étrangère? Je ne puis me l'expliquer,

.

La scène change et représente les abords du Tartare. Ici

Gluck, dans le style descriptif, se montre presque aussi grand qu'il l'a été dans le style expressif et passionné. L'orchestre est morne, stagnant, il laisse dire au silence :

Tout de la mort, dans ces horribles lieux,
Reconnait la loi souveraine.

Un long murmure roule dans ses profondeurs pendant que dans les parties moins graves s'élève le cri des oiseaux de nuit. Alceste succombe à l'épouvante; sa terreur, son vertige, l'incertitude de ses pas sont admirablement décrits, et son suprême effort l'est encore mieux quand elle s'écrie :

Ah! l'amour me redonne une force nouvelle;
A l'autel de la mort lui-même me conduit,
Et des antres profonds de l'éternelle nuit
J'entends sa voix qui m'appelle!

A la place de ce merveilleux récitatif, terminé par de si tendres accents, on a dernièrement, à l'Opéra, réinstallé le morceau de l'Alceste italienne : *Chi mi parla! che rispondo?* supprimé par du Rollet. On pouvait nous le rendre sans faire cette horrible coupure; l'intérêt de toutes ces pages est si grand, qu'on eût été heureux d'entendre l'un et l'autre morceau. Dans celui-ci, Gluck a voulu peindre surtout la peur de la malheureuse femme. Ce n'est pas un air, puisque pas une phrase formulée ne s'y trouve; ce n'est pas un récitatif, puisque le rythme en est impérieux et entraînant. Ce ne sont que des exclamations désordonnées en apparence : « Qui me parle?... que répondre?... Ah! que vois-je?... quelle épouvante!... où fuir?... où me cacher? Je brûle... j'ai froid... Le cœur me manque... je le sens... dans mon sein... len...te...ment... pal...piter... Ah! la force... me reste... à peine... pour me plaindre... et... pour... trembler... » L'enthousiasme et l'amour sont bien loin maintenant du cœur d'Alceste; l'élan de dévouement qui l'a conduite vers cet antre affreux est brisé. Le sentiment de la conservation l'emporte; elle court effarée çà et

là, bouleversée de terreur, pendant que l'orchestre, agité d'une façon étrange, fait entendre son rythme précipité des instruments à cordes, avec sourdines, qu'entre coupe une sorte de râle des instruments à vent dans le grave, où l'on croit reconnaître la voix des pâles habitants du séjour ténébreux. Cela s'enchaîne sans interruption avec un chœur d'ombres invisibles : « Malheureuse, où vas-tu ? » chanté sur une seule note qu'accompagnent les cors, les trombones, les clarinettes et les instruments à cordes. Les lugubres accords de l'orchestre tournent autour de cette morne pédale vocale, la heurtent, la couvrent quelquefois, sans qu'elle cesse de faire partie intégrante de l'harmonie... C'est d'une rigidité terrible, cela glace d'effroi. Alceste répond aussitôt par un air d'une expression humble, où l'accent de la résignation domine dans une forme mélodique d'une incomparable beauté :

Ah ! divinités implacables,
Ne craignez pas que par mes pleurs
Je veuille fléchir les rigueurs
De vos cœurs impitoyables.

Remarquons ici la sagacité avec laquelle le compositeur a senti qu'à cet air il ne fallait pas de ritournelle, pas même un accord de préparation. A peine les dieux infernaux ont-ils terminé leur phrase monotone :

Tu n'attendras pas longtemps,

qu'Alceste leur répond. Évidemment le moindre retard apporté à sa réponse par un moyen musical quelconque serait là un grossier contre-sens. Cet air, dont je suis parfaitement incapable de décrire le charme douloureux, est encore à reprises, pour sa première partie du moins. Dans la seconde, les paroles se répètent bien aussi, mais avec des changements dans la musique. Les vers suivants se disent deux fois :

La mort a pour moi trop d'appas,
Elle est mon unique espérance !

Ce n'est pas vous faire une offense
Que de vous conjurer de hâter mon trépas.

Dans la deuxième version musicale, la prière devient plus instante, l'imploration plus vive; le vers :

Ce n'est pas vous faire une offense,

est dit avec une sorte de timidité, puis la voix s'élève de plus en plus sur les mots : *que de vous conjurer*, et retombe solennellement pour la cadence finale sur ceux : *de hâter mon trépas*.

Il faudrait être un grand écrivain, un poète au cœur brûlant, pour décrire dignement un tel chef-d'œuvre de grâce éplorée, un tel modèle de beauté antique, un si frappant exemple de philosophie musicale unie à tant de sensibilité et de noblesse. Et encore le plus grand des poètes y parviendrait-il ? Une pareille musique ne se décrit pas; il faut l'entendre et la sentir. De ceux qui ne la sentent pas ou qui la sentent peu..... que dire?..... ils sont très-malheureux, on doit les plaindre.

Il en est de même du grand air d'Admète :

Alceste, au nom des dieux!

car si l'on a justement appelé Beethoven un infatigable Titan, Gluck, dans un autre genre, a tout autant de droits à ce nom. Quand il s'agit d'exprimer la passion, de faire parler le cœur humain, son éloquence ne tarit pas; sa pensée et sa force de conception, à la fin de ses œuvres, ont autant de puissance qu'au début. Il va jusqu'à ce que la terre lui manque. Seulement, en écoutant Beethoven, on sent que c'est lui qui chante; en écoutant Gluck, on croit reconnaître que ce sont ses personnages, dont il n'a fait que noter les accents. Après tant de douleurs exprimées, il trouve encore de nouvelles formes mélodiques, de nouvelles combinaisons harmoniques, de nouveaux rythmes, de nouveaux cris du cœur, de nouveaux effets d'orchestre, pour ce grand air d'Admète. On y remarque même une audacieuse mo-

dulation, d'*ut* mineur en *ré* mineur, qui produit une impression admirablement pénible à laquelle on est loin de s'attendre, tant la transition est inusitée. Beethoven a souvent passé avec le plus rare bonheur d'une tonique mineure à une autre placée sur le degré diatonique inférieur; d'*ut* mineur à *si* bémol mineur, par exemple. Au début de son ouverture de *Coriolan*, cette modulation subite donne à sa phrase un bel accent de fierté farouche, presque sauvage. Mais de l'emploi de la modulation ascendante (d'*ut* mineur en *ré* mineur), je ne trouve pas dans ma mémoire d'autre exemple que celui de Gluck. Cet air est de ceux dans lesquels l'emploi d'un dessin obstiné fait de l'orchestre un personnage. Les instruments, on peut le dire, n'accompagnent pas la voix, ils parlent, ils chantent en même temps que le chanteur; ils souffrent de sa souffrance, ils pleurent ses larmes. Ici, en outre du dessin obstiné, l'orchestre fait entendre une phrase mélodique revenant à chaque instant, qui précède ou suit la phrase vocale dont elle augmente la force expressive. Cette partie vocale est pourtant semée de traits frappants qui pourraient se passer d'auxiliaires. Tel est celui :

Je pousserais des cris que tu n'entendrais pas;

et cet autre passage encore où la voix, se portant du *fa* grave au *la* bémol aigu, franchit brusquement un intervalle de dixième mineure à ces mots : « *Me reprocher ta mort* » pour finir par une navrante conclusion sur le vers :

Me demander leur mère.

Et cette progression ascendante :

Au nom des dieux
Sois sensible au sort qui m'accable;

où le même membre de phrase se répétant quatre fois avec une instance de plus en plus vive semble indiquer les mouvements d'Admète qui se traîne sanglotant aux pieds de sa femme.

Quiconque, ayant le sentiment de ce genre de beautés musi-

cales a pu entendre cet air bien exécuté, en conservera la mémoire toute sa vie. Il est des impressions dont le souvenir ne s'efface jamais.

Le morceau suivant, sans être de la même valeur que l'air d'Admète, est cependant fort remarquable par sa texture spéciale. C'est le seul duo de la partition, et le compositeur, qui ne s'est pas astreint dans ses autres ouvrages à une logique aussi rigoureuse, n'y a permis aux voix de chanter ensemble que lorsque l'impatience de l'un des personnages ne lui permet pas d'attendre que l'autre ait fini de parler. De là la terminaison du duo par Admète seul, Alceste ayant plutôt que lui achevé sa phrase. C'est curieux.

L'air du dieu infernal venant annoncer à Alceste que l'heure est venue et que Caron l'appelle est l'un des plus célèbres de la partition. C'est un morceau d'une physionomie toute spéciale. Bien que le développement intérieur, à partir du vers ;

Si tu révoques le vœu qui t'engage,

ait un accent menaçant qu'accroît encore le timbre des trois trombones à l'unisson accompagnant la voix à demi-jeu, l'aspect général de l'air est d'un calme terrible. La mort est puissante et sans efforts elle saisit sa proie. Le thème

Caron t'appelle, entends sa voix !

est encore monotone comme le chœur des dieux infernaux : « Malheureuse où vas-tu ? » Il se dit trois fois, d'abord sur la tonique, puis sur la dominante, et une dernière fois sur la tonique. Il est toujours précédé et suivi de trois sons de cors donnant la même note que la voix, mais d'un caractère mystérieux, rauque, caverneux. C'est la conque du vieux nocher du Styx, relentissant dans les profondeurs du Tartare. Les notes naturelles (dites *ouvertes*) du cor sont fort loin d'avoir cette sonorité bizarrement lugubre que Gluck rêvait pour l'appel de Caron, et si l'on s'avisait de laisser les cornistes exécuter tout sim

plement les notes écrites, on commettrait une grave erreur et une infidélité capitale. Gluck ne trouva pas tout d'abord cet étonnant effet d'orchestre. Dans l'*Alceste* italienne, il avait employé, pour représenter la conque de Caron, trois trombones avec les deux cors, et sur une note assez élevée (le *ré* au-dessus des portées, clef de *fa*). C'était trop sonore, c'était presque violent, c'était vulgaire. Pour la nouvelle version du même morceau, il changea le rythme de ce lointain appel, et il supprima les trombones. Mais les deux cors à l'unisson, avec leurs notes toniques et dominantes, et par conséquent leurs sons *ouverts*, ne produisaient point du tout ce qu'il cherchait. Enfin il s'avisa de faire aboucher les cors pavillon contre pavillon ; les deux instruments se servant ainsi mutuellement de sourdine, et, les sons s'entre-choquant à leur sortie, le timbre extraordinaire fut trouvé. Ce procédé offre des inconvénients que les cornistes ne manquent pas de mettre en avant quand on leur demande de l'employer. Il faut, pour jouer ainsi du cor, prendre une posture forcée qui peut aisément déranger l'embouchure et rendre incertaine l'attaque du son. De là la résistance des artistes qui, dans certains concerts où ce morceau a été exécuté, se sont abstenus de rien changer à leurs habitudes, et ont détruit ainsi un si remarquable effet. La même chose allait arriver à l'Opéra, quand on s'est avisé de remplacer le moyen dangereux inventé par Gluck par un autre qui amène un résultat plus frappant encore.

L'air du dieu infernal ayant été baissé d'un ton, se chante maintenant en *ut*. On a dit alors aux cornistes de prendre des cors en *mi naturel* au lieu des cors en *ut*, et de donner les notes *la bémol*, *mi bémol*, qui, sur le ton de *mi*, produisent *ut*, *sol*, pour l'auditeur. Ces deux notes étant ce qu'on appelle des sons *bouchés*, la main droite fermant aux deux tiers pour l'une et à demi pour l'autre le pavillon de l'instrument, leur timbre est précisément celui que Gluck voulait obtenir. Le grand maître connaissait probablement l'effet de ces sons *bouchés* du cor,

mais l'inhabileté des cornistes de son époque l'aura empêché d'y recourir.

Le chœur des esprits infernaux venant chercher Alceste répond bien à l'idée que l'on s'en peut faire. C'est la vaste clameur de l'avare Achéron qui réclame sa proie. Les grands accords plaqués des trombones et le violent tremolo des instruments à cordes, reprenant à intervalles irréguliers, en augmentent le caractère sauvage. Le dernier solo d'Admète :

Aux enfers je suivrai tes pas !

est un bel élan désespéré. Seulement, et ici encore la faute n'en est pas au compositeur, il dure trop longtemps. Admète, demeuré seul, et répétant si souvent : « Que votre main barbare porte sur moi ses coups ! Frappez ! frappez ! » à des démons qui ne sont plus présents, au lieu de se précipiter dans l'ancre infernal sur les pas d'Hercule, est invraisemblable et ridicule, quelles que soient la force et la vérité des accents que lui prête le compositeur. Mais *le fils de Jupiter de l'enfer est vainqueur*, Alceste est rendue à la vie. Apollon descend des cieux quand son intervention n'est plus nécessaire, et y remonte après avoir félicité les deux époux sur leur bonheur et Hercule sur son courage. Ces trois personnages chantent alors un petit trio d'un style assez peu élevé, qui pourrait bien être encore de Gossec, et qu'on a cru devoir supprimer à la dernière reprise qu'on vient de faire d'*Alceste* à l'Opéra. Il en est de même du chœur final : « Qu'ils vivent à jamais, ces fortunés époux ! » Non qu'il puisse y avoir le moindre doute sur l'authenticité du morceau, qui est bien de Gluck, mais parce qu'on a craint de manquer de respect à l'homme de génie, en faisant entendre à la fin de son chef-d'œuvre, et après tant de merveilles, une page si indigne de lui. C'est en effet trivial, mesquin, détestable de tout point. « C'est le chœur des banquettes, disait-on aux répétitions ; Gluck n'aura pas voulu se donner la peine de l'écrire, et il aura dit un jour à son domestique :

« Fritz, quand tu auras ciré mes bottes, fais-moi la musique « de ce chœur final. » Mais cette explication n'est pas admissible ; non-seulement le morceau est bien de Gluck, mais il ne fut jamais considéré par lui comme un chœur de banquettes, puisque dans la partition de l'*Alceste* italienne il sert de final au PREMIER ACTE. Bien plus, dans la partition française où l'addition de quelques mesures, exigée par la coupe des vers, en a rendu en certains endroits la mélodie difforme, désordonnée, bancroche, au moins n'est-il pas en opposition avec le sentiment de joie populaire exprimé par les paroles, tandis que dans la partition italienne, cette musique, convenable à un chœur de masques avinés gambadant au sortir du cabaret, est un abominable contre-sens et produit le plus choquant contraste avec les vers de Galsabigi, renfermant une sorte de moralité sur les vicissitudes humaines. Ces vers sont chantés, après la scène de l'oracle et le vœu d'Alceste, par les courtisans qui viennent de se reconnaître incapables de se dévouer pour leur roi.

Voici la traduction exacte des paroles de ce chœur cabriolant :

Qui sert et qui règne
Est né pour les peines;
Le trône n'est pas
Le comble du bonheur.
Douleurs, soucis,
Soupçons, inquiétudes,
Sont les tyrans des rois.

Et il faut voir, vers la fin du morceau, sur quel bouffon crescendo et avec quel redoublement de jovialité dans les voix et dans l'orchestre sont ramenés ces mots :

*Vi sono le cure,
Gli affani, i sospetti,
Tiranni de' re.*

On n'en peut croire ses yeux. C'est bien le cas de modifier l'expression d'Horace ;

Homère ici ne *sommeille* pas, il délire.

Que se passe-t-il donc à certains moments dans ces grands grands cerveaux?... On pleurerait de douleur à ce spectacle.

Je n'ai rien dit des airs de danse d'*Alceste*. La plupart sont gracieux et d'une gaieté charmante. Ils ne me semblent pas néanmoins avoir la valeur musicale des ballets d'*Armide* et des deux *Iphigénies*.

J'ai à parler maintenant de trois autres opéras écrits sur le sujet d'*Alceste*.

Commençons par celui de Guglielmi. Si, en analysant la partition de Gluck, j'ai été souvent au-dessous de ma tâche et embarrassé pour varier les formes de l'éloge, ici mon embarras ne sera pas moindre pour exprimer le contraire de l'admiration.

Il y eut trois Guglielmi, et dans le catalogue des œuvres d'aucun d'eux, l'*Alceste* ne se trouve mentionnée. C'est heureux pour tous les trois. Croirait-on que le malheureux qui écrivit celle que j'ai sous les yeux a pris le texte même de Calsabigi mis en musique par Gluck? Il a osé, ce pygmée, lutter corps à corps avec le géant, comme Bertoni l'avait déjà fait pour *Orfeo*. L'histoire de l'art fournit plusieurs exemples d'un même livret d'opéra ainsi mis en musique par plusieurs compositeurs. Mais on n'a conservé le souvenir que des partitions victorieuses dont l'auteur a tué son prédécesseur. Rossini, en refaisant la musique du *Barbiere*, a tué Paisiello; Gluck, en refaisant *Armide*, a tué Lulli. En pareil cas, le meurtre seul peut justifier le vol. Cela est vrai, même quand un musicien traite le sujet d'un de ses devanciers, sans lui prendre précisément le texte de son opéra. Ainsi Beethoven, en écrivant la partition de *Fidelio*, dont le sujet est emprunté à la *Léonore* de M. Bouilly, tua du même coup Gaveaux et Paër, auteurs l'un et l'autre d'une *Léonore*, et le *Guillaume Tell* de Grétry me semble bien malade depuis la naissance de celui de Rossini.

Le Guglielmi, quel qu'il soit, auteur de la nouvelle *Alceste*,

n'a pas de meurtre semblable à se reprocher. Sa partition est bien écrite, dans le style à la mode au commencement de notre siècle; cela ressemble à tout ce qu'on produisait alors sur les théâtres d'Italie. La mélodie est en général banale, l'harmonie pure, correcte, mais banale aussi, l'instrumentation honnêtement insignifiante; quant à l'expression, il faut en reconnaître presque partout la nullité, quand elle n'est pas d'une fausseté absolue; et l'ensemble de l'œuvre est tout à fait sans caractère. Alceste chante des airs à roulades, riches en gammes ascendantes, en trilles, mais fort pauvres d'accents et de sentiment dramatique. Quelques scènes paraissent même tellement dépourvues de prétentions à ces qualités, qu'elles en sont comiques. Dans la scène du temple, le récitatif du prêtre :

*L'altare ondeggia
Il tripode vacilla*

ne peut être mis en regard du sublime récitatif du prêtre de Gluck :

Le marbre est animé,
Le saint trépied s'agite,

sans provoquer le rire du lecteur; que serait-ce de l'auditeur ?

Guglielmi s'est gardé, pour cette scène imposante, d'écrire une marche religieuse. C'est un trait d'esprit de sa part. Il n'a point fait non plus d'ouverture. En revanche, un trait monumental de sottise nous est offert par le chœur du peuple après l'oracle :

*Che annunzio funesto!
Fuggiamo da questo
Soggiorno d'orrore!*
Quel oracle funeste
Fuyons! nul espoir ne nous reste!

Le compositeur italien a cru trouver là une belle occasion de faire étalage de son savoir de contre-pointiste. Comme il est question d'une foule qui *fuit* consternée, et que le mot *fuga*

veut dire *fuite* (mais fuite des parties de chant qui, entrant successivement, semblent se fuir et se poursuivre), il a imaginé d'écrire une longue fugue, très-bien faite, ma foi, mais où il est question de l'art de traiter un thème, de faire une *exposition*, une *contre-exposition*, une *stretta* sur la pédale, d'amener épisodiquement des imitations canoniques, etc., et point du tout d'exprimer le sentiment de terreur des personnages. Dans Gluck, après un mouvement très-lent, où elle dit d'un ton bas et consterné : « *Quel oracle funeste !* » la foule se disperse rapidement en répétant sur un mouvement vif, d'une façon en apparence désordonnée : « *Fuyons, nul espoir ne nous reste !* » Cet allegro, d'un admirable laconisme, n'a que dix-huit mesures. La fugue de Guglielmi en a cent vingt; il faut en conséquence que les choristes, en chantant : *Fuyons !* restent fort longtemps et fort tranquillement en place. Le contraste entre les deux partitions est plus plaisant encore pour l'air suivant.

Une agréable gaieté respire dans le thème de Guglielmi :

*Ombre, larve, compagne di morte,
Non vi chiedo, non voglio pieta.*

(Divinités du Styx, ministres de la mort,
Je n'imploreraï point votre pitié cruelle !)

Il y a de plus, dans le milieu de l'air, à ces mots : « *Non v' offenda si giusta pieta !* » un trait vocalisé volant comme une flèche jusqu'à l'*ut* suraigu, qui a dû faire chaudement applaudir la prima-donna chargée du rôle d'Alceste. Le chœur final de ce premier acte,

*Qui serve e chi regna
E nato alle pene,*

est plus brillant et tout aussi jovial que celui de Gluck, et, je dois l'avouer, moins plat. Il paraît que décidément il faut parler gaiement des malheurs de la condition humaine.

Au second acte, le fameux morceau d'Alceste, éperdue de terreur :

Chi mi parla? che rispondo?

est intitulé *cavata*. C'est dans le fait une espèce de cavatine fort régulière et surtout fort tranquille, plus tranquille encore dans l'orchestre que dans le chant. L'*Alceste* de Guglielmi est courageuse, et n'a pas, comme celle de Gluck, de folles terreurs en entendant la voix des dieux infernaux, en voyant les sombres lueurs du Tartare. Son sang-froid atteint surtout les dernières limites du comique, à la conclusion de la phrase :

*Il vigor mi resta a pena
Per doler mi e per tremar,*

où le musicien, pour mieux accomplir la cadence, répète trois fois

*E per tremar, e per tremar,
E per tremar.*

comme on répétait alors le mot *felicità*.

Le chœur des esprits infernaux :

E vuoi morire o misera!

celui que Gluck écrivit sur une seule note entourée de si terribles harmonies, est à deux parties et d'un tour mélodique... gracieux. Le troisième acte, entre autres bouffonneries, contient un grand air de bravoure d'Admète et un duo, dans lequel les deux époux cherchent à consoler leurs enfants, avec accompagnement d'un orchestre très-consolé. On me permettra de ne pas pousser plus loin cette analyse...

L'*Alceste* de Schweizer fut écrite sur un texte allemand de Wieland. La pièce diffère beaucoup du poème de Calsabigi. Il y a seulement quatre personnages : Alceste, Admète, Parthenia et Hercule. On y trouve deux chœurs, deux duos, deux trios et beaucoup d'airs à plusieurs mouvements, composés d'un petit andante s'enchaînant avec un petit allegro, et contenant chacun une longue vocalise. Tout cela est correctement écrit selon les us et coutumes d'une petite école mixte germano-italienne, qui fut longtemps en honneur en Allemagne. Le

chant y est plus lourd sans être plus expressif que chez Guglielmi; on subit dans tous les airs les mêmes traits vocalisés, mais un peu plus roides et tout aussi ridicules. Le petit orchestre y est traité avec soin; il faut y louer une certaine adresse dans l'art de tisser l'harmonie et d'enchaîner les modulations. C'est là musique d'un bon maître d'école qui a longtemps enseigné le contre-point, que tout le monde dans son endroit respecte, le saluant avec affection, l'appelant Herr doctor, ou Herr professeur, ou Herr capell meister; qui a beaucoup d'enfants, lesquels savent tous un peu de musique, voire même un peu de français. A six heures du soir, ce petit monde s'assemble dans la maison paternelle autour d'une grande table. On lit pieusement la Bible; une moitié de l'auditoire tricote, l'autre moitié fume en avalant de temps en temps un verre de bière, et toutes ces honnêtes personnes s'endorment à neuf heures avec la conscience d'une journée bien remplie et la certitude de n'avoir pas écrit ou frappé sur le clavecin une dissonance mal préparée ou mal résolue. Ce Schweizer, dont la musique me donne de lui des idées si patriarcales, fut peut-être garçon et n'eut des qualités de famille que je lui attribue que celles de bien savoir le contre-point, de bien fumer et de bien boire. Il fut, en tout cas, maître de chapelle du duc de Gotha, et son *Alceste*, digne ménagère s'il en fut, obtint assez de succès dans cette résidence pour faire ensuite le tour de l'Allemagne, dont tous les théâtres la représentèrent pendant plusieurs années, quand celle de Gluck y était à peine connue. Tel est l'immense avantage de la musique économique, employant de petits moyens pour rendre de petites idées, et d'une incontestable médiocrité.

Il y a une ouverture à cette partition, une honnête ouverture, dans le genre des ouvertures de Handel, commençant par un mouvement grave dans lequel se trouvent les marches de basses et les progressions de septièmes voulues; puis vient une fugue d'un mouvement modéré, une fugue à un sujet, claire, pure, mais insipide aussi et froide comme de l'eau de puits. Ce

n'est pas plus l'ouverture d'*Alceste* que celle de tout autre opéra, c'est de la musique bien portante, sans mauvaises passions, et qui ne peut faire ni tort ni honneur au brave homme qui l'écrivit. Je n'en dirai pas autant d'un air d'*Alceste* au premier acte, où se trouve une vocalise terminée par un trille, sur ces mots « *mein Tod* » (ma mort), qui eût fait Gluck s'évanouir d'indignation. La Parthenia en fait bien d'autres dans ses airs; elle vous lance à tout bout de chant des fusées, des arpegges, montant jusqu'au contre-ré et au contre-fa suraigus, et ornés de ces notes piquées semblables pour le rythme au caquet des poules en gaieté, et pour le timbre, au cri d'un petit chien dont on écrase la queue, des traits enfin trop fidèlement imités de ceux que Mozart eut le malheur d'écrire pour la reine de la nuit dans la *Flûte magique*, et pour dona Anna dans un air de *Don Juan*. Hercule ne roule et ne roucoule pas mal non plus; il roule même depuis le *fa* aigu de la voix de basse jusqu'au contre-*ut* grave, le dernier du violoncelle; deux octaves et demie. Il paraît qu'il y avait alors à Gotha un gaillard doué d'une voix exceptionnelle. Admète seul ne se livre pas à de trop grandes excentricités, les traits et les trilles de son rôle ne s'y trouvent que pour constater la filiation de cette œuvre, appartenant, je l'ai déjà dit, à une école italienne germanisée. Ce n'est pas la peine de citer les deux chœurs; ils viennent là seulement pour dire... qu'ils n'ont rien à vous dire. (Ce *mot* est de Wagner, je ne veux pas le lui voler.)

Il me reste à parler maintenant de l'*Admetus* de Handel, dont je connaissais un morceau seulement et dont j'ai pu dernièrement me procurer la grande partition. Malgré son titre à désinence latine, c'est encore un opéra italien écrit pour un théâtre de Londres par le célèbre maître allemand naturalisé Anglais. Il fait partie de la nombreuse collection d'ouvrages de ce genre dus à la plume infatigable de Handel et qu'il destinait chaque année aux chanteurs italiens engagés pour la saison, comme on écrit maintenant des albums pour le premier jour

de l'an. *Admetus*, canevas lyrique sur le sujet d'*Alceste*, n'est en effet qu'une grosse collection d'airs; ainsi que *Julius Cæsar*, *Tamerlane*, *Rodelinda*, *Scipio*, *Lotharius*, *Alexander*, etc., du même auteur, ainsi que les opéras de Buononcini, son prétendu rival, et ceux de beaucoup d'autres.

Le premier acte d'*Admetus* contient neuf airs, le deuxième en contient douze, et le troisième neuf et un duo, et un petit chœur des banquettes. Il s'y trouve de plus une ouverture et une *sinfonia* servant d'introduction au second acte. Quant aux récitatifs, accompagnés probablement au clavecin, suivant l'usage du temps, on ne les a pas jugés d'assez d'importance pour les publier dans la grande partition, et il est permis de croire que Handel ne s'était même pas donné la peine de les écrire. Il y avait alors des copistes intelligents, dont le métier consistait à noter, selon une formule invariable, le dialogue servant à amener les morceaux de musique, et à donner à ces espèces de concerts en costumes une apparence de drame. Il est impossible, à la lecture de ces trente airs, de reconnaître quelle fut précisément la donnée du canevas scénique d'*Admetus*. Il n'y est jamais question de l'action, et pas un nom de personnage ne s'y trouve même prononcé. Chacun des airs est désigné seulement par le nom du chanteur ou de la cantatrice qui l'exécutait.

Ainsi il y en a sept pour le signor Senesino, huit pour la signora Faustina, sept pour la signora Cuzzoni, quatre pour le signor Baldi, deux pour le signor Boschi, et un seulement pour la pauvre signora Dotti et pour le malheureux signor Palmerini, qui venaient sans doute tous les deux dire leur petite affaire, pour donner aux dieux et aux déesses, si richement partagés, le temps de respirer. L'unique duetto est chanté un peu avant la fin du *concert* par le signor Senesino et la signora Faustina, sans doute Admète et Alceste. Les paroles n'indiquent rien autre que deux amants ou époux heureux de se retrouver :

*Alma mia
Dolce ristoro,
Io ti stringo,
Io t'abbraccio,
In questo sen.*

Il est accompagné par deux parties d'orchestre seulement, les violons et les basses; et l'on trouve dans les parties de chant une ombre de sentiment, quelques velléités de passion, d'autant plus agréables que ces qualités sont fort rares dans les vingt-neuf airs qui précèdent ce duo. Malheureusement l'orchestre fait entendre, avant et après l'entrée des voix, de petites ritournelles d'une grosse gaieté, dont le caractère un peu grotesque ramène l'auditeur, bien loin de toute impression poétique, à la lourde prose du contre-pointiste. Quant aux trente airs, ils sont à peu près tous taillés sur le même patron. L'orchestre, soit à quatre parties d'instruments à cordes, soit à trois ou à deux parties seulement, enrichi parfois de deux hautbois, ou de deux flûtes traversières, ou de deux cors et de deux bassons, déroule d'abord une ritournelle, en général assez longue, après laquelle le chant expose le thème à son tour. Ce thème, d'un tour mélodique peu gracieux, est accompagné souvent par les basses seules, qui frappent lourdement un dessin analogue à celui du chant. Après quelques mesures de développements faits dans un système de parties à rythme semblable ou à peu près, la voix presque toujours s'empare d'une syllabe quelconque, favorable à la vocalisation ou non, coupe ainsi un mot en deux et déroule sur la première moitié un long *passage*. Souvent ce *passage* est interrompu par des silences, sans que le mot soit achevé pour cela; il est semé de trilles, de notes syncopées et répercutées qui conviendraient beaucoup mieux à un trait instrumental qu'à une roulade vocale; le tout est lourd et roide comme une chaîne de cabestan. Ajoutons que souvent aussi une partie d'orchestre suit la voix à l'unisson ou à l'octave, et augmente par son adjonction la roideur de la vocalise. Le plus curieux de tous ces *passages* se trouve dans l'air de la

signora Faustina (que je suppose être Alceste) sur la seconde syllabe du mot *risor-ge*,

*In me a poco a poco
Risorge l'amor.*

En général le compositeur paraît avoir mesuré la longueur de ses vocalises à la célébrité du dio ou de la diva qui devait le chanter. Les *passages* des airs de la Faustina, cette déesse élève de Marcello et qui fut la femme de Hasse, sont interminables; ceux de la Cuzzoni sont un peu moins longs; ceux du signor Baldi moins longs encore; la povera ignota Dotti, dans son air unique, n'en a pas. Quand le *passage* de rigueur est arrivé à sa cadence de conclusion, une seconde partie de l'air conduit le chant dans un des tons relatifs du ton principal, une nouvelle cadence s'accomplit dans ce nouveau ton, presque toujours avec accompagnement des basses seules, et l'on recommence jusqu'au point d'orgue final.

On doit supposer qu'assujetti à l'application constante de ce procédé, le musicien ne pouvait guère se préoccuper de la vérité d'expression et de caractère. Handel en effet n'y songeait guère et ses chanteurs se fussent révoltés s'il y eût songé.

Je n'ai rien dit de l'ouverture ni de la sinfonia qui ouvre le second acte. Je ne saurais, par l'analyse, donner une idée d'une pareille musique instrumentale. Cet *Admetus* précéda de plusieurs années l'*Alceste* italienne de Gluck. Peut-être même fut-il représenté à l'époque où ce dernier, jeune encore, écrivait pour le théâtre italien de Londres de mauvais ouvrages, tels que *Pyrame et Thisbé* et la *Chute des Géants*. On peut supposer alors que l'*Admetus* donna à Gluck l'idée de son *Alceste*.

C'est sans doute aussi après avoir entendu les deux mauvais opéras italiens de Gluck que Handel dit un jour, en parlant de lui : « Mon cuisinier est plus musicien que cet homme-là. »

Handel, il faut le croire, était trop impartial pour ne pas rendre pleine justice à son cuisinier. Reconnaissons seulement

que, depuis le jour où l'auteur du *Messie* formula ce jugement sur Gluck, celui-ci a fait de notables progrès et laissé bien loin derrière lui l'artiste culinaire.

Je me résume, et, tout en tenant compte de l'état où se trouvait l'art en France, en Allemagne et en Italie, aux époques diverses où ces ouvrages furent écrits, l'*Alceste* de Handel me paraît supérieure à l'*Alceste* de Lulli, celle de Schweiser à celle de Handel, celle de Guglielmi à celle de Schweiser, et, en somme, ces quatre ouvrages, à mon avis, ressemblent à l'*Alceste* de Gluck, comme les figures grotesques taillées avec un canif dans un marron d'Inde pour divertir les enfants ressemblent à une tête de Phidias.